

**Doktora Tezi**

**GAZAVÂTNÂME TÜRÜNÜN  
ROMANS-EPIKTEN BİYOGRAFIYE DÖNÜŞÜMÜ**

**MERİÇ KURTULUŞ**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara  
Haziran 2015**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**GAZAVÂTNÂME TÜRÜNÜN  
ROMANS-EPİKTEN BİYOGRAFİYE DÖNÜŞÜMÜ**

MERİÇ KURTULUŞ

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2015

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Meriç Kurtuluş, 2015

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Semih Tezcan  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Özer Ergenç  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Şule Pfeiffer Taş  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Tansu Açık  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Doç. Dr. Nuran Tezcan  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### GAZAVÂTNÂME TÜRÜNÜN ROMANS-EPİKTEN BİYOGRAFİYE DÖNÜŞÜMÜ

Kurtuluş, Meriç

Doktora, Türk Edebiyatı

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Semih Tezcan

Haziran 2015

Gazavâtnâmeler kahramanlık ve savaş temalı metinler olduğu gerekçesiyle araştırmacılar tarafından destan türü altında sınıflandırılmıştır. Gazavâtnâmeler Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini yansıtan anlatılar olarak ele alınırken epik ve romans türlerine ilişkin özellikler içeren bu metinlerin edebî yönden yeterince incelenmediği görülmektedir. Gazavâtnâmelerin yalnızca Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini yansıtan metinler olarak ele alınması, bu anlatıların sözlü anlatı geleneğinde nasıl bir yeri olduğunun göz ardı edilmesine neden olmuştur.

Bu tez çalışmasında *Battalnâme*, *Dânişmendnâme*, *Saltuknâme* ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'nın mensur nüshaları karşılaştırmalı bir biçimde okunarak metinlerin olay örgüsü, motifler ve kişiler açısından ne ölçüde birbirleriyle benzerlikler içerdiği üzerinde durulmuştur. Seçilmiş dört mensur gazavâtnâmenin kurgusal yapılarındaki ortaklıkların açığa çıkarılması anlatıların hem epik ve romans türleriyle ne kadar ilişkili olduklarının anlaşılabilmesi, hem de ortak bir sözlü anlatı geleneğinden etkilenecek üretilip üretilmediğinin keşfedilebilmesine yardımcı olmaktadır. Dört anlatının ortak ve farklı yönleri ele alındıktan sonra, anlatılardaki metinlerarası göndermelere odaklanılarak seçilmiş metinlerin Arap ve Fars epik anlatılarıyla ne ölçüde ilişkili oldukları araştırılmıştır.

Mensur gazavâtnâmeleri Avrupa edebî türleriyle karşılaştırmayı hedefleyen bu tez çalışması kesin ve genel geçer ölçütler belirlemeyi hedeflememektedir. Başka bir deyişle bu çalışmada gazâ düşüncesi yerine türe odaklanılarak anlatıların farklı bir okuma yöntemiyle değerlendirilmesinin ne kadar mümkün olduğu üzerinde durulmuştur. Bu karşılaştırmalı okuma denemesi sonucunda *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*'nin romans-epik türünü yansıtan metinler oldukları, *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise romans-epikten biyografiye doğru bir dönüşümün gerçekleştiği ileri sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Gazavâtnâme, Epik, Romans, Biyografi, Karşılaştırmalı Edebiyat

## ABSTRACT

### THE TRANSFORMATION OF THE *GAZAVÂTNÂME* GENRE FROM ROMANCE-EPIC TO BIOGRAPHY

Kurtuluş, Meriç

P.D., Department of Turkish Literature

Supervisor: Prof. Dr. Semih Tezcan

June 2015

Because war and heroic deeds constitute the main themes of *gazavâtnâmes*, they are classified as epic narratives in the Turkish literary canon. *Gazavâtnâmes* were applied for shedding light on the foundation process of the Ottoman Empire by prominent scholars such as Paul Wittek, the pioneer of them. These narratives became the primary sources of the Ottoman historiography, therefore their fictional and aesthetic characteristics, and relationship with the tradition of oral storytelling were neglected for a long time.

In this dissertation, the prose manuscripts of *Battalnâme*, *Dânişmendnâme*, *Saltuknâme* and *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* were analysed with a comparative literary approach and the similarities and differences between the narrative structures of the four texts were revealed. The similarities between motifs, characters and plots of the four narratives constitute the focal point of this attempt of comparative reading. The revealing of these parallelisms in the narrative structure of the four manuscripts makes easier to find out the epic and romance characteristics of them. The intertextual figures and motifs found in *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* and *Saltuknâme* demonstrate that *gazavâtnâme* narrators were influenced from Arabic and Persian epic narratives. Therefore in this dissertation the literary relationship between these texts with Arabic and Persian epic narratives such as *Şehnâme* and *Zü'l-himme* was searched through intertextual references.

In this thesis, the similarities of the *gazavâtnâme* genre with epic and romance, originally European literary genres, were discussed. However this way of comparison was suggested only as an alternative critical viewpoint. The aim of this comparative attempt of reading was to demonstrate the romance-epic characteristics of *Battalnâme*, *Saltuknâme* and *Dânişmendnâme* and the emergence of biographical characteristics in *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*, which was asserted as a transformation of the genre.

Keywords: *Gazavâtnâme*, Epic, Romance, Biography, Comparative Literature

## TEŞEKKÜR

Türkiye’de ve dünyada sosyal bilimler alanında akademik eğitime verilen desteğin giderek azaldığı bir süreçte Bilkent Üniversitesi’ne lisansüstü eğitimimi ve akademik çalışmalarımı yürütebilmem için sağladığı bütün olanaklar nedeniyle müteşekkirim. Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı’na sosyal bilimler alanında doktora yapan araştırmacıların burs programlarından yararlanmasına olanak tanıdığı ve “2211-A Yurt içi Genel Doktora Burs Programı” kapsamında sağladığı destek için çok teşekkür ederim.

5 Aralık 2014 Cuma günü kaybettiğimiz Prof. Talât Sait Halman’a kurmuş olduğu Türk Edebiyatı bölümünde öğrencilerine hem eski hem de yeni edebiyatı kucaklayan çok yönlü bir eğitim alma fırsatı sunarak akademik bir “altın çağ” yaşayabilmemizi sağladığı için minnettarım. Dünyaya ve geleceğe sönmeyen bir umutla bakan hocamın engin vizyonundan mahrum kalmak yaşamımın unutamayacağım kırılma noktalarından biri oldu.

Bu tez çalışmasını başından sonuna kadar dikkatle izleyerek beni rehberliğiyle aydınlatan danışmanım Prof. Dr. Semih Tezcan’a teşekkür ederim. Hocamın yönlendirmeleri ışığında eski anlatılarla uğraşırken eleştiri kuramları ve metin analizinin yeterli olmadığını, filoloji bilgisinin ve sözlüklerle birlikte çalışmanın metinleri tutarlı bir yaklaşımla inceleyebilmek ve derinlemesine

anlayabilmek için ne kadar önemli olduğunu fark ettim. Tez çalışmamın gelişimine yön vermekle kalmayıp bana metinlerde anlayamadığım cümleleri açıklamak ve tartışmak için her hafta zaman ayıran, kendi deyişiyle “doktora babam”<sup>a</sup> (*doktorvater*) ne kadar teşekkür etsem azdır.

Her tez izleme komitesinde ve diğer görüşmelerde tez çalışmamla ilgili karanlıkta kalan noktaları aydınlatan, yüksek lisans eğitimimden bu yana fikirleri ve yönlendirmeleriyle ufkumu açan, Osmanlı Edebiyatı’nın dünyasına edebiyat tarihlerinin sunduğu çerçevenin dışına çıkarak farklı bir yaklaşımla bakabileceğimizi gösteren Doç. Dr. Nuran Tezcan’a minnettarım.

Tezimde incelediğim anlatıların tarihsel arka planını daha iyi kavrayabilmem ve metinlerin dünyasına erişebilmemde Prof. Dr. Özer Ergenç’in derslerinin büyük yararını gördüm. Özer Hocam’a hem tez izleme komitesinde hem de savunma jürisinde bulunmayı kabul ederek çalışmamı sonuna kadar izlediği, zihnimdeki soru işaretlerini gideren aydınlatıcı görüşlerini ve tavsiyelerini benden esirgemediği için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Yoğun çalışmaları arasında tez savunma jürisinde bulunmayı kabul eden ve tezimi büyük bir titizlikle okuyan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Tansu Açık ve Prof. Dr. Şule Pfeiffer Taş’a tezimle ilgili dile getirdikleri görüşleri, yapıcı eleştirileri ve disiplinlerarası bakış açılarıyla önümde açtıkları yeni yollar için çok teşekkür ederim.

Lisansüstü eğitimim süresince derslerini aldığım, akademik gelişimimde ve entelektüel birikim edinmemde emeği bulunan hocalarım Prof. Dr. Öcal Oğuz, Doç. Dr. Laurent Mignon, Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı, Yrd. Doç. Dr. Metin Kayahan Özgül, Yrd. Doç. Dr. Fatma Berna Yıldırım, Kudret Emiroğlu ve Hilmi Yavuz’a ayrı ayrı teşekkür ederim.



Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, Milli Kütüphane ve Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi'ne nazik görevlileriyle birlikte modern bir araştırma ve çalışma ortamı sağladıkları için teşekkür ederim.

Hem akademik hem de hayata dair düşüncelerimi, kaygılarımı ve sevinçlerimi paylaşabildiğim değerli arkadaşlarım Aslı Yerlikaya, Ayça Gümüşay, Nurseli Gamze Korkmaz, Hale Sert, Nihan Soyöz, Sébastien Flynn, Nilay Kaya, Müzeyyen Sağlam, Barış Ekiz ve Müesser Yeniay'a yürekten teşekkürler. Erişmekte güçlük çektiğim bazı kaynaklara ulaşmama yardımcı olan Sayın Nil Tekgül'e teşekkür ederim.

Tez yazma sürecinde büyük bir öngörüyle seçtiği kitaplarını benimle paylaşan, akademik yolculuğumun her aşamasını büyük bir fedakârlıkla destekleyen babama, beni “hayatın çocuğu” olarak ilerlemek istediğim yolda özgür bıraktığı, maddî manevî desteğiyle her zaman arkamda durduğu için minnettarım. Tez yazma sürecinin psikolojik sıkıntılarını benimle birlikte göğüsleyen anneme gösterdiği sonsuz anlayış ve hoşgörü için çok teşekkür ederim.

Beni bin bir emekle büyütüp bugünlere getiren, doğduğum andan beri elimi bir an bile bırakmayan, bütün hayatını çocukları ve torunlarının mutluluğuna adayan canım anneannemin hakkını ödeyemem. Bulgaristan'da doğduğu ve Türkiye'ye göç edinceye kadar yaşadığı köyü birbirinden renkli ve keyifli hikâyelerle anlatarak unutmaya meydan okuyan babaanneme beni küçük yaşta sözlü anlatı geleneğiyle tanıştırdığı için teşekkür ederim. Kıtalararası mesafeye rağmen hayatımın her anında olduğu gibi bu sıkıntılı süreçte de desteğiyle güç veren kardeşim Deniz'e teşekkür ederim. Her zaman yanımda olan bütün aileme teşekkürü borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.	iii
ABSTRACT.	iv
TEŞEKKÜR.	v
İÇİNDEKİLER.	viii
GİRİŞ.	1
BÖLÜM I: KURGUSAL YAPI	9
A. Gazavâtnâmelerin Olay Örgüsünde Klişeler ve Farklılıklar.	11
B. Gazâ Anlatılarının ( <i>Battalnâme, Dânişmendnâme, Saltuknâme</i> )	
Olay Örgüsünün Planı	65
BÖLÜM II: COĞRAFYA, GEÇMİŞ VE GERÇEKLİK ALGISI.	68
A. Gazâ Düşüncesine Göre Meşrû Savaşın Ölçütleri,	
Mekân ve Doğa Algısı.	68
B. Kurmacanın Zaman ve Mekân Açısından Değerlendirilmesi.	80
C. Bir Üst Gerçeklik Düzlemi Olarak Rüya.	108
1. Rüya ile Bilgi Arasında Kurulan İlişkinin	
Dinî Arka Planı.	109
2. Rüyaların Kurmacadaki Rolü ve Rüya Yorumu.	112
3. Gazâ Anlatılarında Rüya Sahneleri	115

BÖLÜM III: GAZAVÂTNÂMELERİN EPİK KAYNAKLARI . . .	123
A. Avrupa edebiyatında epik: Türü tanımlama güçlüğü. . .	123
B. Gazâ Anlatılarının Epik Gelenekle İlişkisi. . .	153
C. Gazâ Anlatılarında Epik Özellikler. . .	199
D. Gazâ Anlatılarında Romans Türünün Araştırılması. . .	215
BÖLÜM IV: <i>GAZAVÂT-I HAYREDDİN PAŞA</i> 'DA TÜRÜN	
ROMANS-EPİKTEN BİYOGRAFIYE DÖNÜŞÜMÜ. . .	230
A. Avrupa Kültüründe Biyografinin Gelişimi. . .	230
B. Osmanlı Kültüründe Biyografi ve Tarih Yazımı Geleneği. . .	239
C. <i>Gazavât-ı Hayreddin Paşa</i> 'da Biyografinin Gelişimi. . .	243
SONUÇ. . .	281
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA. . .	285
ÖZGEÇMİŞ. . .	296

## GİRİŞ

Gazavâtnâmeler, 90'lı yıllara dek tarihi kaynaklar olarak okunmuş, edebiyat tarihindeki konumu pek tartışılmamıştır. Bu metinlerin tarih alanında bu denli benimsenmesinin nedeni Osmanlı Devleti'nin kuruluşuyla ilgili Herbert A. Gibbons'ın ürettiği teze duyulan tepki sonucu üretilen “gazâ tezi”ne kaynaklık etmeleridir. Bilindiği gibi Gibbons, *The Foundation of the Ottoman Empire*'de Osmanlı Devleti'nin yalnızca İç Asyalı, pagan, savaşçı-göçebe toplulukların kuramayacağı kadar başarılı bir devlet modeli olduğunu, bu nedenle devletin kuruluşunda Müslümanlaşmış Bizans Rumlarının önemli rol oynadığını iddia etmiş, devletin yarı Avrupalı, heterojen, yeni bir topluluk tarafından kurulduğunu ileri sürmüştür. Hatta bu savını desteklemek için Osmanlılar'ın da kendilerini hiçbir zaman Türk sözcüğüyle tanımlamadıklarını, Türk'ü “kaba ve gaddar insan” anlamında kullandıklarına dikkat çeker (29).

Gibbons'ın kitabında sunduğu savlar oldukça uzun bir süre Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan öte Osmanlı tarihyazımının kaderini belirledi; çünkü araştırmacıların esas tartışma konusu devletin kuruluş sürecinden çok kurucuların kimliği ve etnik kökenleri üzerine odaklandı. Başka bir deyişle, bütün bu tartışmalardan okurun şu soruya ulaşması mümkündü: Osmanlı Devleti'nin tarihinin nasıl ve hangi ideolojinin etkisinde yazılması gerekiyordu? Kimlik ve köken tartışmalarının bu kadar yaygınlaşmasında kuşkusuz milliyetçilik akımının etkisi

güçlüdür. Gibbons’ın teorisine karşı çıkan araştırmacılar Osmanlı Devleti’nin kurucularının kimliklerinin Türk-Müslüman olduğu konusunda ısrar ettiler ve bu teoriyi kanıtlayacak kaynaklar sunmaya çalıştılar: “[...]Ş]u veya bu şekilde hepsi de Osmanlıların ‘oryantal’ doğasını vurgulama eğilimindeydi” (Kafadar, 2010: 53).

Gibbons’ın teorisine karşı geliştirilen en çarpıcı teoriler Paul Wittek ve Fuad Köprülü tarafından üretilmiştir. Cemal Kafadar, *İki Cihan Âresinde*’de Köprülü ve Wittek’in teorilerinin ortak ve ayrılan yanlarından ayrıntılı biçimde bahsetmektedir. Kafadar, Wittek ve Köprülü’nün - aynı şekilde yorumlamasalar da Osmanlı Devleti’nin kuruluşundaki Müslüman-Türk kimliği kabul ettiklerini belirtir (55). Her ikisi de Osmanlı Devleti’nin sosyal, kültürel ve ekonomik yapısını incelerken iç ve dış (uç, sınır) bölgelerin birbirinden ayırt edilmesi gerektiğini savundular: “Yine her iki tarihçi de, sınır bölgesi toplumunun, heterodoksi, heterojenlik ve hareketliliğe daha geniş bir mekân sağladığını vurgulamıştı” (56). Ancak imparatorluğun kuruluşunda önemli rol oynadığını düşündükleri bu sınır bölgesi topluluklarıyla ilgili yaklaşımları birbirinden tamamen farklıdır. Fuad Köprülü, Osmanlı Devleti’nin kurucularının Kayı boyuna bağlı bir aşiretten geldikleri görüşünü kabul ederek aralarında kabilevî bağlar (kan bağı) olduğunu savunuyordu. Köprülü’nün tezine göre 13. yüzyıl başında Moğol istilasının sonucu Anadolu’ya göç eden Türkler aşiretlere ayrılarak yaşamaya başladılar, Osman Bey’in aşireti ise diğerlerine üstünlük kurmayı ve kendi yönetimi altında birleştirmeyi başarmıştı. Bunun yanı sıra, Köprülü Gibbons’a bir karşı tez daha sunar. Anadolu’da tekkeler etrafında oluşmuş önemli ticari merkezlerin bulunduğunu gündeme getirerek Osmanlı’nın kurucularının yalnızca göçebe-savaşçı topluluklar olarak görülemeyeceğini savunur.

Paul Wittek, Köprülü’nün kabile tezine karşı çıkarak bunun bilimsel bir tespit olamayacağını; çünkü eski anlatılarda, örneğin Oğuznâmelerde birbirleriyle tutarlı

biçimde çizilmiş bir şecereye ulaşamadığını belirterek farklı bir teori üretir. Wittek, *The Rise of the Ottoman Empire*'da Osmanlı Devleti'nin kuruluş süreciyle ilgili güvenilir bilgilere ulaşabilmek için filolojik bir yaklaşımın izlenmesi gerektiğini ifade eder: “Osmanlı geleneğinin izini sürmek için öncelikle var olan en eski kaynaklara geri dönmeli ve sonrasında bunların çelişkili ögeler içerip içermediği ve diğer efsanevî veya tarihsel anlatılardan kısmen de olsa ödünçlemelerin bulunup bulunmadığı araştırılmalıdır” (38).

Wittek, sınır bölgelerindeki beylikleri oluşturan “maceraperest, savaşçı derviş çevreleri”ne dikkat çeker ve devletin kuruluşunda din uğruna savaşan bu dervişlerin büyük rolü olduğunu ileri sürer. Bu görüşünü desteklemek için 1337 tarihli Bursa kitâbesi ve Ahmedî'nin *İskendernâme*'sinde bulunan “Dâstân-ı Tevârih-i Mülûk-i Âl-i Osman”dan yararlanarak “gazâ tezi”ni ortaya atar. *İskendernâme*'de “neden gaziler en son ortaya çıkmıştır?” sorusunun ardından ideal bir gazi tanımının yapıldığı bölümü örnek gösterir (Wittek, 2012: 44). Ancak Köprülü'den farklı olarak bu savaşçıları birbirlerine bağlayan unsurun aşiret bağı/kan bağı değil, “gazâ” ruhu olduğunu, bunun Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu sağlayan temel itici güç olduğunu savunur. Wittek'in görüşleri Osmanlı Beyliği'nin Bizans'la kurduğu dostluk ilişkilerine atıfta bulunan Rudi P. Lindner gibi çeşitli araştırmacılar tarafından çelişkili bulunmuştur. Ayrıca Osmanlı dönemi yazar ve şairlerinin Wittek'in düşündüğü gibi gerçeği yansıtmadıkları, o dönemin savaş anlayışını meşrulaştırıcı bir yaklaşımla idealize ettikleri ileri sürülmüştür (aktaran Kafadar, 2010: 73).

Paul Wittek'in tezi yalnızca Halil İnalcık tarafından benimsenerek yeniden ele alınmıştır (Lowry, 2010: 8). Halil İnalcık'ın hem Köprülü'nün hem de Wittek'in teorilerini birbirine eklemleyerek alternatif bir yaklaşım geliştirdiği görülmektedir. Başka bir deyişle, İnalcık, hem Osman Bey'in aşiretiyle diğer beylikler arasında

kabile bağı olduğunu hem de bu uç beyliklere mensup heterodoks inanışlara sahip dervişlerin Hristiyanlara karşı verdikleri cihad mücadelesiyle güçlü bir biçimde kenetlendiklerini ve bu birlikteliğin Osmanlı'nın kuruluşunun temelini attığını savunmuştur.

Cemal Kafadar'a göre Osmanlı'nın kuruluşuyla ilgili yaklaşımlar temelde iki kolda gruplandırılabilir: 1. Gibbons ile Arnakis'in yaklaşımı, 2. Köprülü ile Wittek'in yaklaşımı (65). Köprülü ve Wittek'in pekiştirdikleri gazâ tezi pek çok araştırmacı tarafından sorunsallaştırılmaya başlar. George G. Arnakis, Wittek'in cihad mücadelesi olarak ele aldığı sınır beyliklerini “yağmacı” olarak nitelendirir. Arnakis'e göre Osmanlı yazarları ganimet kaygısını meşrulaştırmak için dinî ideolojiden yararlanmışlardır.

Lowry, *Erken Dönem Osmanlı Devleti'nin Yapısı*'nda “gazi” sözcüğünün başlangıçta din uğruna yapılan savaşı imlemediğini, sözcüğün yağmacı bir savaş biçimi olarak seküler bir bağlamda kullanıldığını ileri sürer. Lowry, Wittek'ten çok farklı bir *İskendernâme* okuma denemesinde bulunarak başlangıçta akıncıların pek çoğunun Müslüman olmadığını ve onların savaşa ganimet ve köle ele geçirmek için katıldıklarını ileri sürer. Daha sonra gazânın arka planında bulunduğunu iddia ettiği maddi çıkarın *İskendernâme*'de de vurgulandığını savunur. Lowry, Ahmedî'nin eserinde gazanın Orhan Bey'le birlikte kutsal bir savaşa dönüştüğünü ifade ettiğinin altını çizerek (19). Lowry, kuruluş sürecini araştırırken “kutsal savaş” teorileri yerine başka bir yaklaşım biçimini benimser. Çalışmasında öncelikle 15. yüzyılda Hristiyan köylülerin yaşamlarını araştırmayı ve o dönemde hayatta olan eski Bizans ve Balkan soylularının Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecinde ve yönetim kadrosunda nasıl bir rol aldıklarını açığa çıkarmayı hedefleyerek, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunun bir

ortakyaşarlığın, Müslümanlarla gayrimüslimler arasındaki uzlaşmanın ürünü olduğunu ileri sürer (3)

Colin Imber ise gazânın dini uğruna savaşa göndermede bulunmayan bir sözcük olarak genel biçimiyle savaş anlamında kullanıldığını savunur, “gazi” sözcüğünün “alp”e karşılık gelerek dönüşümlü biçimde kullanıldığını ileri sürer. Ahmedî’nin *İskendernâme*’sinde akıncı ve gazi sözcüklerinin dönüşümlü olarak kullanıldığını saptar: “Bu özelliklere dayanarak, Osmanlıların 14. ve 15. yüzyılda gazâ/gazî terimlerinin akın/akıncı’nın eşanlamlısı kullandıklarını çıkarabiliriz” (50). Osmanlı Devleti’nin kuruluş süreci sırasında yazılmış eserlere bugün ulaşamadığı için bu dönemi “kara delik” olarak nitelendirir. Makalesinin sonunda ise bir tek sözcüğe dayanarak bir imparatorluğun kuruluşunu açıklamayı hedefleyen teoriler üretmenin pek akıl kârı olmadığını belirtir (214). 1999 yılında ODTÜ Tarih Topluluğu ve İmge Kitabevi Yayınları’nın birlikte düzenlediği “Efsaneler ve Gerçekler” başlıklı sempozyumda bildiri sunan araştırmacıların da Imber’le benzer bir yaklaşım sergileyerek kuruluş teorilerini sorunsallaştırdıkları, teorilerde atıfta bulunulan anlatıların efsanevî ve kurmaca yönlerini tartıştıkları görülür. Osmanlı Devleti’nin kuruluş süreciyle ilgili tartışmalar halen devam etmektedir. Fahri Dikkaya, 2015 yılında tamamladığı doktora tezinde Osmanlı Devleti’nin erken döneminin sosyo-ekonomik yapısını ve devletin kuruluş sürecini arkeolojik bir yaklaşımla yeniden ele almıştır.

Görüldüğü üzere, gazavâtnâmelerin Osmanlı Devleti’nin kuruluş sürecini ne ölçüde yansıttığı pek çok araştırmacının ana tartışma konusu olmuş, metinlerin kuruluş teorilerinin hangisini destekler nitelikte olduğu ve tarihi ne kadar yansıtıp yansıtmadıkları üzerinde durulmuştur. Ancak gazavâtnâme bugüne dek edebî bir tür olarak ele alınmamış, Avrupa edebiyatı türleriyle nasıl ilişkilendirilmesi gerektiği



tartışılmamıştır. Halbuki Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecinin araştırıldığı *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme* anlatıları karşılaştırmalı bir biçimde okunduğunda üç anlatının da olay örgüsünün benzer eylemler, motifler ve kahraman tipleriyle oluşturulduğu, bunların gazavâtnâme türünün klişelerine dönüştüğü görülür. Bu anlatıların en erken 15. yüzyılda yazıya geçirildiği söylenebilir. 16. yüzyıl anlatısı olan *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'ya bakıldığında ise anlatıcının gazavâtnâmelerin klişelerinden haberdar olduğu son derece belli olsa da, bunları kendi metninde çoğunlukla kullanmadığı görülmektedir. Diğer üç anlatı yalnızca kara savaşlarından *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* ise hem deniz, hem de kara savaşlarından oluşur. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'nın yazarı Seyyid Murâdî'nin gazavâtnâme türünün klişelerinden pek azını kurmacasında kullanması, ama buna rağmen metninde Hayreddin Paşa'nın gazâlarını anlatacağını belirtmesi türün değişim geçirdiğine işaret etmektedir. İşte çalışmada diğer üç gaza anlatısından Seyyid Murâdî'nin metnine dek mensur gazavâtnâmelere türün nasıl değişime uğradığı araştırılacaktır.

Tez çalışmasının ilk bölümünde *Battalnâme*, *Saltuknâme* ve *Dânişmendnâme* anlatılarının olay örgüsü şema haline getirilecektir. Bunun yanı sıra üç anlatının kurgusal yapılarının kahramanların eylemleri, coğrafya, fantastik motifler ve tipler açısından hangi benzerlikleri ve farklılıkları içerdiği üzerinde durulacak, böylece üç anlatının da ortak bir epik ve romans geleneğine dayandığı gösterilmeye çalışılacaktır.

İkinci bölümde İslam hukukunda cihadın nasıl tanımlandığıyla ilgili görüşlere kısaca yer verilecek, cihad düşüncesinin doğayı ve mekânı nasıl tanımladığı üzerinde durulacak ve bu yaklaşımların gazavâtnâmelere betimlenen savaş sahnelerinde ne kadar etkili olduğu tartışılacaktır. Yine aynı bölümde *Battalnâme*, *Saltuknâme* ve

*Dânişmendnâme* anlatılarında coğrafya ve geçmiş algısı karşılaştırılacaktır. Üç anlatıda çok katmanlı bir zaman algısı olduğu ileri sürülecek, bu sav metinlerden örneklerle desteklenecektir. Bunun yanı sıra gazâ anlatılarındaki geçmiş algısıyla metinlerde hangi tarihsel dönem ve olaylara göndermede bulunulduğu, bu göndermelere erişmenin kolay olup olmadığı tartışılacaktır. Bunun yanı sıra üç anlatı betimlenen coğrafyanın gerçekliği, tarihle ilişkisi ve genişliği açısından karşılaştırılacaktır. Bu bölüm anlatılarda zaman ve mekân ilişkisi açısından tarihsel arka planın anlaşılmasını kolaylaştırmakla kalmayacak, aynı zamanda bu anlatılardan hangilerinin epiğe ya da romansa daha yakın olduğuna ilişkin ipucu verecektir.

Aynı bölümde gazâ anlatılarında bir üst gerçeklik düzlemi olarak rüyalar incelenecek, rüyaların ve mucizelerin anlatıların olağanüstüyü değil gerçekliği temsil eden katmanlar olduğu metinlerden verilen örneklerle savunulacaktır. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da diğer anlatılardan farklı olarak hiçbir doğaüstü varlıktan söz edilmemesi, yalnızca kahramanları tehlikelere karşı uyaran rüya motifinden yararlanılması rüyaların gerçekliği, hatta nesnel gerçeklikten daha üst bir hakikati temsil ettiğini, yazarlar tarafından bu şekilde alımlandığını göstermektedir. Mehmet Surur Çelepi ve Mehmet Yılmaz gibi araştırmacılar *Battalnâme* ve *Dânişmendnâme*'de rüya motifini incelemişlerdir. Hatta Mehmet Yılmaz, *Battalnâme*'deki rüya motifini *Digenis Akritis* ve *Sasonlu Tavit Destanı*'ndaki rüya sahneleriyle karşılaştırarak benzerlik ve farklılıklarını ele almıştır. Ancak burada üç anlatıdaki rüya sahnelerinin karşılaştırılmasının amacı metinlerde rüyanın bir tür gerçeklik alanını temsil ettiğini göstermektir.

Üçüncü bölümde Avrupa edebiyatında epiğin tür olarak Eski Yunan'dan günümüze dek nasıl tanımlandığı ve değerlendirildiği üzerinde durulacak, gazâ anlatılarının eleştirmenlerin epikle ilgili belirttiği hangi özelliklere daha yakın

durduğu tartışılacaktır. Bunun yanı sıra gazavâtnâmelerin edebiyat tarihlerinde kimi zaman ihmal edilen ya da görmezlikten gelinen Arap ve Fars epik gelenekleriyle ilişkisi ele alınacak, kuruluş süreciyle ilişkilendirilen gazâ anlatılarının *Zü'l-himme*, *Şehnâme*, *Hamzanâme*, *Hz. Ali Cenknâmeleri* gibi eserlerden ne ölçüde etkilendiği tartışılacaktır. Aynı bölümde gazavâtnâme türünün romansla ilişkisi tartışılacak, çeşitli araştırmacıların romansı nasıl tanımladığıyla ilgili görüşlerine yer verilecektir. Kuramsal ve metinler arası karşılaştırmalar sonucunda *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*'nin hem romans hem de epik türünün çeşitli özelliklerini barındırmaları nedeniyle romans-epik türünde sınıflandırılabilceği önerilecektir.

Son bölümde ise *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* bir biyografi anlatısı olarak ele alınacaktır. Seyyid Murâdî'nin 16. yüzyılda Akdeniz ve Kuzey Afrika'da Osmanlı Devleti'nin nasıl emperyal bir rakip haline geldiğini betimlemek yerine bütün gelişmeleri Hayreddin Paşa ile Oruç Reis'in eylemlerinin ürünü olarak göstermesi anlatıyı biyografiye yaklaştıran en önemli özelliklerden biridir. Sonuç olarak dört mensur gaza anlatısının karşılaştırılması sonucunda türün *Gazâvât-ı Hayreddin Paşa*'da romans-epikten biyografiye dönüştüğü savunulacaktır. Tez çalışmasında yararlanılan İngilizce kaynaklardan yapılan alıntılar tarafımdan çevrilmiştir.

## BÖLÜM I

### KURGUSAL YAPI

Cemal Kafadar, *İki Cihan Âresinde* kitabında *Battalnâme*, *Danışmendnâme* ve *Saltuknâme* anlatılarının aslında temelde *Hız. Ali Cenknâmeleri* ve *Hamzanâmelerin* kurgusal yapısı ve olay örgüsünden yoğun biçimde etkilendiğini, başka bir deyişle bu anlatıların ana esin kaynağı niteliğinde olduğunu ileri sürer (101). Özellikle *Battalnâme*'nin açılış sahnesi *Hız. Ali Cenknâmeleri*'nin açılışıyla büyük benzerlikler içermektedir. Cenknâmeler genellikle Hız. Muhammed'in sahabeleriyle birlikte bulunduğu çadır ya da mescit sahneleriyle açılır. Bu kıssalarda Hız. Peygamber'in huzuruna gelen bir kişi genellikle şikayetini iletir ve şikayetin çözümlenebilmesi için Hız. Ali görevlendirilir. Zaman zaman sorunun giderilmesi için Hız. Ali'nin savaşması gerekir. İsmet Çetin, *Türk Edebiyatında Hız. Ali Cenknâmeleri* adlı kitabında cenknâme geleneği hakkında ayrıntılı bilgi vererek Hız. Ali'nin maceralarının anlatıldığı Türkçe cenknâmelerin tek tek içeriğini özetler ve yazmaların hangi kütüphanelerde bulunduğunu listeler. Çetin'in çalışması *Hız. Ali Cenknâmeleri*'nin genel kurgusal yapısı ve metinlerde kullanılan ortak motiflerin

açığa çıkmasını sağlayan son derece kapsamlı bir çalışmadır. Araştırmacıların bu metinlerle gazâ anlatıları arasında karşılaştırma yapabilmesini sağlamaktadır.

*Hamzanâmeler*de ise, Hz. Peygamber'in amcasının maceralarına yer verilmiştir. Cenknâmelerdeki meclis sahneleri maceraya giriş için çerçeve hizmeti görmektedir. Osmanlı'nın kuruluş sürecini betimleyen gazâ anlatılarında da epik kahramanın Hz. Ali ve Hz. Hamza'dan ilham alınarak kurgulandığı anlaşılmaktadır.

Bu bölümde gazâ anlatıları ortak motifler, temalar ve kahramanların gelişim sürecindeki paralellikler açısından karşılaştırılacaktır. Cemal Kafadar, kuruluş anlatıları bir arada okunduğunda aralarındaki anlatıbilimsel ve tematik devamlılıkların ortaya çıktığını ya da belirli motif ve izleklerin okur/dinleyici için yeniden biçimlendirilerek sunulduğunu belirtir (101). Gazâ anlatılarında motiflerin incelendiği kapsamlı çalışmalar da bulunmaktadır. Hasan Köksal, *Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı* kitabında *Battalnâme* nüshalarında görülen halk hikâyesi motiflerini araştırmıştır. Benzer biçimde Kemal Yüce, *Saltuknâme*'deki motifleri ayrıntılı biçimde listelemiş, bu motiflerden *Battalnâme*'yle benzerlik gösterenlere yer vermiş, eserin hem tarihsel hem de efsanevî yönlerini araştırmıştır. Mehmet Emin Bars ise *Battalnâme*'de anlatının dünya edebiyatıyla kurduğu metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarmayı hedefleyerek metindeki gönderge ve anıştırmalara odaklanmıştır. Genellikle gaza anlatılarında motifleri inceleyen araştırmacıların amacı bu metinlerdeki motiflerle dünya masallarının motif indeksi arasında ortaklıklar bulmak, başka bir deyişle gaza anlatılarının evrensel özelliklerini keşfetmeye çalışmaktır. Ancak çalışmaların genellikle bir tek anlatı üzerine odaklandığı görülmektedir.

Bu çalışmada amaç halk hikâyelerindeki motifleri tespit etmek değil, gazavâtnâme türünün ve kurgusal yapısının çerçevesini belirleyebilecek ve türün sorunsallaştırılması sürecinde yönlendirebilecek izlek ve motifleri araştırmaktır.

Gazâ anlatılarını motif indeksi ve metinlerarası ögeler açısından inceleyen çalışmalar bu tez çalışması için ufuk açıcı olmuştur; çünkü bu çalışmada da gazâ anlatılarının edebiyatla ilişkisi daha evrensel bir bakış açısıyla ele alınmaya çalışılacaktır. Ancak bu çalışmanın amacı dört mensur gazâ anlatısının olay örgülerini karşılaştırarak, klişe yönlerini bulmak, böylece metinlerin ortak bir kurgusal şemaya göre üretilip üretilmediğini araştırmak ve metinlerin bu yapıdan hangi yönlerden saptığını tartışmaktır. Ortak şemadan sapan bir olay örgüsü gazavâtnâme türünde bir değişim olduğunu gösterebilir. Böylece gazâ anlatılarının hangi edebî türlere yakın durduğu ya da türler arasında bir geçiş olup olmadığı metinlerin kendisinden yola çıkılarak anlaşılmasına çalışılacaktır. Gazâ anlatılarındaki metinlerarası ögelerden ise bu metinlerin yaslandığı epik geleneğin açığa çıkarılabilmesi için yararlanılacaktır.

#### **A. Gazavâtnâmelerin Olay Örgüsünde Klişeler ve Farklılıklar**

##### **○ Gazâ terk edildiği için yeni kahramana ihtiyaç duyulması:**

*Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*'de anlatıcı tarafından önceki gazilerin isimlerinin anıldığı görülür. Anlatıcı onların ölümlerinden söz ederek bir anlamda yeni bir kahramana ihtiyaç duyulduğu, eski kahramanların ölümleriyle birlikte Müslümanların güvenliğinin tehlikeye girdiğini, fetihlerin durduğunu ve yeniden kaosu başladığını ima eder. *Saltuknâme*'de Cengiz Han dönemindeki Moğol istilalarından söz edilir. Bu istilalar sırasında gazânın durduğu anlaşılmaktadır. Anlatıda Harçenevan padişahı, Rum Kayserine istilaların durdurulduğu ve bunun yedi Avrupa hükümdarıyla, 9 Rum padişahının ittifak etmeleriyle başarıldığını haber verir. Ona göre bu ittifak Cengiz'in istilalarının durdurduğu gibi Müslümanların ilerlemesini ve gücünü de durduracaktır: "On kerre yüz bin Hristiyânlar, bu Nasrânîler yürüyüp bu Muhammedîleri ortadan götüreler. Bunca yıl bize itdüklerin

anlara bildüreler. Mekkelerine girü putlar koyup tolduralar” (Akalin, 1987: 4).

Gayrimüslimler artık gazilere haraç vermeyi de bırakmışlardır.

Anlatıcı o dönemde Emir Ömer’in soyundan gelen Emir Ali’nin Sinop Beyi olduğunu ve bu şehrin gazilerin merkezi olduğunu aktarır. Başka bir deyişle, Battal Gazi gibi Sarı Saltuk da ilk olarak Malatya’dan çıkıp diğer şehirlere gazâyâ başlar. Saltık, diğer adıyla Şerîf Hızır, Emir Ali’nin yanında otururken gayrimüslimlerin gönderdiği elçinin sözlerini dinler. Gayrimüslimler elçi aracılığıyla onları tehdit etmektedir. Şerîf, bu sözleri duyunca elçinin burnunu ve kulağını keser ve o anda niyetini açıklar. Amacı Battal Gazi’den de ünlü ve heybetli bir kahraman olmak, onun yiğitliğini aşmaktır: “Bilmezler mi kim bizüm neslümüzden Seyyid Battâl Gâzî anlara ne işler itmişdür. Henüz dahı anun adından korkarlar, oğlancukların anunla korkudurlar. Anlara bir iş idem kim anı unıdup beni analar” (5). *Dânişmendnâme*’de de kahramanlar Battal Gazi ve Emir Ömer’in soyuna dayandırılmıştır, ancak bu anlatıda Saltuk’un hedefi diğer gaziler gibi yalnızca Battal Gazi’nin açtığı yolu takip ederek onun gibi savaşmak değil, onunla boy ölçüşerek daha ünlü bir kahraman olmaya çalışmaktır. Bu rekabet yalnızca gazâ düşüncesi değil epik gelenek açısından da üzerinde durulması gereken bir konudur.

#### ○ **Kahramanın doğuşu ve eğitimi:**

Birinci bölümün girişinde sözü edilen açılış sahnesinin *Battalnâme*’de farklı işlevleri yerine getirmesi amacıyla sık sık tercih edildiği görülmektedir.

*Battalnâme*’nin girişindeki meclis bölümü kahramanın doğuşunun ve yapacağı eylemlerin okura/dinleyiciye önceden haber verilmesini sağlar. Başka bir deyişle, burada Hz. Muhammed’in meclisi *Cenknâmeler*’den farklı olarak epik bir işlevin yerine getirilmesi, gelecekte doğacak kahramanın tanıtılmasını sağlamaktadır. Hz. Muhammed’in sahabeleriyle birlikte sohbet ettiği bir gün Cebrail kendisine uzun

zamandır vahiy getirmediği için canı sıkındır. Sıkıntısının dağılması için dostlarından kendisini oyalayacak bir hikâye anlatmalarını ister. Dostları arasında bulunan Abdü'l-vehhâb isimli yiğit bir genç pek çok sefere gittiğini, memleketler gezdiğini ama hiçbirinin Rumeli kadar güzel olmadığını belirterek şehirlerini, havasını, insanlarını betimler. Bu bölgenin Müslümanlara kısmet olmasını diler. Hz. Muhammed onun tasvirlerinden çok etkilenecek Rum diyarını fethetmeyi arzular. Bunun üzerine Cebrail kendisine Rum vilâyetinin iki yüz yıl sonra doğacak bir kahraman tarafından fethedileceğini müjdeleyerek kahramanın şeceresi, fiziksel özellikleri ve karakteriyle ilgili bilgiler verir: “Senin oğlanlarından şehir-i Malatya’dan kopa. Adı Cafer ola. Pehlivanlıkda Hamza berâberi ola, heybetde ‘Alî heybetlü ola, dört kitâbı yâd kıla. Çün âvâz ile bir nesne okuya, havâdan kuşlar aşaga döküle. Ol Cafer ol vilayeti güşâde kıla. Kelîsâların yıkup yerine mescidler ve medreseler yapa, dahı İstanbul’ın kapusın ol aç, keşişlerin ciğerin kebâb eyleye. Resûl’imin mübârek hâtırı âsûde olsun” (70). Bu sahne yalnızca epik kahramanın doğuşunu ele almak için değil aynı zamanda Osmanlı Devleti’nin siyasî hedeflerini yansıtması açısından da önemlidir. Başka bir deyişle bu anlatıda İstanbul, kızıl elmadır.

*Saltuknâme*’de anlatıcı, asıl adı Şerîf Hızır olan Saltuk’un Battal Gazi’nin soyundan gelen Seyyid Hüseyin’in torunu olduğunu belirtir. Babası Seyyid Hasan, Kastamonu’ya ulaştığında Harcenevan padişahı tarafından zehirlenir. Saltuk’un annesi eşinin ölümünden sonra kimseyle evlenmez. Anlatıcı Saltuk’un babasının suikastle öldürüldüğü bilgisini aktararak anlatısını *Battalnâme* gibi intikam izleği üzerine temellendirmiş olur. Benzer biçimde *Dânişmendnâme*’de ortak nokta kahramanların babasız oluşudur. Üç anlatıda da her bir kahraman baba otoritesinin yokluğu içinde yetişir, silahşorluğu ve ilim eğitimini başkalarından alırlar. Örneğin,



Saltuk’a ‘Abdü’l-azîz isimli bir pîr ilim eğitimi verir. Bunun yanı sıra, Dânişmend ve Saltuk’ı yönlendiren lalaları da vardır. Üç kahraman arasındaki bir diğer ortak özellik üçünün de ilk silahşorluk yeteneklerini ergenlik çağında göstermeleridir.

Cebrail’in daha sonra Battal lakabını alacak olan Cafer’in doğuşunu müjdelemesi onun ilahî güçler tarafından desteklenen epik bir kahraman olarak tasarlandığını göstermektedir. Bilindiği gibi epik anlatılarda kahramanlar tanrılar tarafından desteklenip korunan yarı ölümlü kişilerdir. Cafer’in de eylemleri ayrıntılı biçimde incelendiğinde epik kahramanların pek çok özelliğini taşıdığı anlaşılabacaktır.

*Battalnâme* ve *Saltuknâme* arasındaki bir diğer paralellik kahramanların dış görünüşünün, fiziksel özelliklerinin betimlenmesidir. Örneğin, Hz. Ali’nin yazdığı mektupta Battal sağ yanağında beni olan, güzel yüzlü, uzun boylu bir genç olarak betimlenmiştir. *Saltuknâme*’de ise anlatıcı Şerîf Hızır’a Saltuk lakabının Alyon-ı Rûmî isimli bir gayrimüslim tarafından verildiğini, çünkü “saltuk” sözcüğünün “güçlü delikanlı” (ziyâde ve katı kuvvetlü er) anlamına geldiğini aktarır. Saltuk’ın başına “sarı” sözcüğünü eklemeleri de kahramanın fiziksel görünümüyle ilgilidir: “Şerîf’e Saltuk didiler ve hem ziyâde sarı ve kızıl olmağın Sarı Saltuk didiler” (19). Daha sonra gayrimüslimlerden Pap’ın rüyasına bir gün Hz. İsa girer ve o Şerîf’in dış görünümünü çok daha ayrıntılı biçimde betimler: “[...] Türk’le sulh idün tâ ol zamâna değin kim sizden bir er çıka, saruşın, yaşıl gözli, zişt şekillü, ağzı kokar ola ve gövdesi behak cüzzâm ola, Rûs’un verâsından belüre salsal aslından ola” (57-8). Anlatıda papa olduğu tahmin edilebilecek kişi Hz. İsa’nın gayrimüslimlerin rüyasına girip Sarı Saltuk’tan haber verdiğini belirterek İsa’dan onun başlangıçta İslam dünyasında desteklenen bir kahraman olduğunu, ancak gelecekte Hıristiyanların kahramanı olacağını öğrendiğini söyler ve Saltuk’un Salsal isimli devin soyundan geldiğini belirtir. Bu bölümde papanın Hıristiyanlara Saltuk’u adeta bir mehdî gibi

geleceğin kurtarıcısı olarak tanıtan gayrimüslimler arasında gizlice İslam politikası yürüten bir figür olarak tanıtıldığı görülmektedir. Bu sahne *Saltuknâme* anlatıcısının aslında Şii mezhebinde yaygın biçimde inanılan mehdi hikâyelerinden haberdar olduğunu göstermektedir. Tijana Krstic, Osmanlı Devleti'nin emperyal bir güç haline gelmesiyle birlikte 16. yüzyılda imparatorluk içinde ve dışında bulunan Müslüman ve Hristiyan topluluklar arasında dini bir rekabet başladığı, her grubun kendi dinini karşı tarafa "hakikî inanç" olarak gösterme gayretinde olduğu, kıyamet, mehdi ve ihtida temalı anlatıların da dini propagandaya hizmet ettiğinden söz eder. Şaşırtıcı olan yalnızca Hristiyanların değil, Müslümanların da din propagandası için bu tür anlatılardan yararlanmasıdır.

*Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme* yiğitlikle erenliğin sentezlenmesiyle yeni bir kahraman tipinin üretildiği anlatılar olması bakımından edebiyat tarihlerinde önemsenen metinlerdir. Anlatıcılar her iki kimliği de kahramanda uzlaştırmaya kararlıdır, ancak çeşitli olaylar ya da kişiler aracılığıyla bu uzlaştırma çabasının eleştirildiği ya da tartışıldığı görülür. *Battalnâme*'nin başlangıcında Cafer on üç yaşına geldiğinde dört kitabı okumuş, tefsir bilgisi ve hitabet yeteneğine sahip bir genç olmuştur: "Vardılar hitâbeti Cafer'e virdiler. Cum'a gün ki oldu, Cafer minbere çıktı, hutbe okudu. Halâyıkdan feryâd u figân kopdı"(74). Ancak anlatıda ilim yalnızca eğitimle edinilebilecek bir kavram değildir. Çünkü Battal, ilk savaşlarını kazandıktan sonra Abdü'l-vehhâb, Hz. Muhammed'in ağız yarını Cafer'in ağzına aktarır, kahraman bu ilahi kaynaklı bilgi aktarımı yoluyla 72 çeşit dili konuşmayı ve 12 ilmi öğrenir (85). *Dânişmendnâme*'de ise kahramanın ilmi okuyarak, öğrenerek kazanabileceği görüşü çok daha kuvvetli bir yaklaşım olarak savunulmaktadır.

Gazâ kahramanlarının ortak özelliği fiziksel güçleri ve silahşörlük yeteneklerinin yanı sıra, iyi birer vaiz olmalarıdır. Hitabet yetenekleri ve dört kitabı ezbere

bilmeleriyle gerek silah arkadaşlarını yüreklendirme, gerek gayrimüslimleri kandırma konusunda başarılıdırlar. Battal, Dânişmend ve Sarı Saltuk'un sık sık gayrimüslimlere kendilerini rahip ya da daha ileri bir din görevlisi olarak tanıttıkları ve gerek seslerinin güzelliği, gerek dört kitabı da ezbere bilmeleri nedeniyle onları kandırdıkları görülür. *Battalnâme*'de Battal'ın *İncil*'den bölümler okumaya başlayıp "kâfirler"ın onu hayranlıkla dinlediği sahneler sıkça betimlenir. Harcın kralı Târiyûn'un kızı Gülendam onun ezan okuyuşuna hayran kalır, kahramanın kendisinden önce sesine âşık olur. Battal, Târiyûn tarafından esir edilmiştir. Gülendam, Seyyid'e Hristiyan olmasını, böylece babasından onu kurtarmasını isteyebileceğini söyler, Battal reddeder. Gülendam, yine de onun serbest bırakılması için babasına yalvarır ve neden onu Hristiyanlığa davet etmediğini sorar, babası da Battal'ın çok iyi din eğitimi almış olduğunu, bir başka dini benimsemeyeceğini belirtir: "Kızım ol çok kitâblar okumuşdır. Herkez benim dînime boyun virmez" (160). Buradan gazâ anlatılarında dinî eğitimin neden önemsendiği anlaşılmaktadır.

Kahraman aldığı ilim eğitimiyle hem diğer dinlerden etkilenmemeyi, hem de gayrimüslimleri İslamiyet'e daha bilinçli bir biçimde davet etmeyi öğrenir. Yeri geldiğinde bu birikim onun gayrimüslimlerin arasına rahip görünümünde karışmasını da sağlayacaktır. Bunun yanı sıra üç kahraman da savaş meydanına düşmanı korkutmak, güçlerini ortaya koymak için nara atarak girerler. Örneğin, *Saltuknâme*'de sonradan Sarı Saltuk lakabını alacak olan Şerif Hızır, Amasya Beyi'ne savaş açtığında Sinop şehrindeki Müslümanlar düşünmeden hareket ettiğini söyleyerek onu eleştirirler. 'Abdu'r-rahman-ı Sülûkî, Şerif'i iki halkın arasını bozmakla suçlar. Şerif, bunun üzerine onlara "bu kâfirler arasında n' için olursız kim gazâ itmeyesiz?" diye sorar. Şerif, gayrimüslimlere karşı birlik olmaları için onları teşvik eder ve nara atarak meydana girer. Nara atarak meydana girmesinin sebebi de

yine halkın moralini artırmak içindir: “Halk tahsînler itdiler ve hem ol zamana gelince dahı kimesne Şerîf’ün na’rasın işitmemişlerdi, vâlih hayrân oldılar” (13).

Kahramanların eğitime yeniden dönecek olursak, dinî birikime erişme biçimleri farklıdır. Örneğin, Battal’ın eğitim süreci tamamen ilahî kaynaklıdır. Battal, ilk mecliste Mihriyâyil’le kardeşlerini öldürüp kayserin en küçük oğlu Rebî’in ve esir ettikleri 5000 kişinin Müslüman olmasını sağladıktan sonra Emir Ömer onu ve silah arkadaşlarını görmeye gelir. Meclis kurdukları sırada Hz. Muhammed’in anlatının en başında görevlendirmiş olduğu ‘Abdü’l-vehhâb Gazi gelir ve Hz. Muhammed’in Rum memleketini fethetmek üzere Battal’ı görevlendirdiğini anlatır. ‘Abdü’l-vehhâb yanında aynı zamanda Hz. Ali’nin el yazısıyla yazılmış bir belge getirir, orada Battal’ın fiziksel özellikleri betimlenmiştir: “[...] Malâtıya’da bir oğlan kopa, senin neslinden adı Ca’fer ola. Sag yüzünde bir beni ola, kızıl yüzlü uzun boylı tamâmet Rûm’ı kaça. Küfr ü dalâletden kurtara, kilisâları yıka, yerine mescidler yapa” (85). Bunun yanı sıra, daha önce belirtildiği gibi ‘Abdü’l-vehhâb Gazi, Hz. Muhammed’in ağız yarını da boğazında saklamıştır. İşte onu Battal’a aktararak yetmiş iki dil ile on iki ilmin bilgisine kavuşmasını sağlar (85). Ancak daha sonra anlatının ilerleyen bölümlerinde Battal’ın bütün dilleri öğrenebilmek için kudret elması yediğinden söz edilir. Seyyid Battal, on beşinci bölümde oğullarını aramak için Kaf Dağı’na gider. Gemiyle seyahat ederken yol üzerinde gördüğü bütün kale ve adalarda oğullarını arar, bulamaz. Dervişlerin bulunduğu Seylan isimli bir şehre ulaşır. Daha sonra bir sandalla aramaya devam eder. Ertesi sabah uyandığında suyun üzerinde büyük bir kırmızı elmanın yüzdüğünü görür. O elmayı yediğinde geriye kalan bütün dilleri öğrenir (272).

Sarı Saltuk ya da diğer adıyla Şerîf Hızır’ın anlatının en başında 12 dil bildiğinden söz edilir. Ancak daha sonra aynı Battal gibi ilahî bir kaynakla başka

diller öğrenir ve ilim bilgisi daha da güçlenir. Battal Gazi, Hz. Muhammed'in ağız yarını Abdülvehhâb Gazi'den aldığında normal bir insanın sahip olamayacağı bilgilere erişir. Aynı motife *Saltuknâme*'de de rastlanmaktadır. Edirne'ye gazaya gittiğinde kilisede kendisini rahip olarak tanıtır. *İncil*'i çok güzel okuduğu için rahipler inansa da sonradan onun Saltuk olduğunu anlarlar ve ona ilaçlı bir şerbet içirirler. Şerbetin etkisini fırsat bilip onu bağlayıp mancınıkla ateşe atmak isterler. O sırada Hızır Peygamber'in çevresindeki Minû-çihîr-i cinnî isimli Sünnî cinlerden biri onu fark edip kurtarır, Hz. Hızır'ın makamına getirir. Hızır Peygamber, Şerîf'e ağız yarını aktarır ve Şerîf böylece velâyet ve kerâmet marifeti kazanır (33).

Dânişmend Gazi'nin ise ilmi hem ilahî kaynaktan hem de çalışarak öğrendiği görülür. Bunun yanı sıra, Dânişmend dört kitabı bilmesine karşın Battal ya da Sarı Saltuk gibi farklı dilleri bilmemektedir, hatta Rumeli halkıyla iletişim kurabilmek için Artuhi'nin çevirmenliğine ihtiyaç duyar. Öyleyse bu anlatıda gazilerin Anadolu'da etki alanlarını genişletebilmek için o bölgenin sakinlerinin işbirliğine ihtiyaç duydukları, gayrimüslimleri bu nedenle kendi saflarına çekmeye çalıştıkları anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, *Dânişmendnâme* her ne kadar açık bir şekilde *Battalnâme*'nin devamı niteliğinde bir anlatı olarak kurgulanmış olsa da, kahraman tipinin Battal'dan pek çok yönden ayrıldığı görülmektedir. Sarı Saltuk ise bütünüyle Battal'la aynı özellikleri taşımaktadır. *Battalnâme*'de, Battal, Fas'a gider ve oranın padişahı Firdevs ve askerleriyle savaşır, halkın Müslüman olması için uğraşır. Savaşın yanı sıra onları ikna edebilmek için çeşitli mucizeler gerçekleştirir. Halk Müslüman olduktan sonra Malatya'ya dönmek üzere yola çıkmaya hazırlanırken nara atarak bir aslanı çağırır. Aslan ona kendi atı Aşkardîvzâde'yle birlikte 700 at daha getirir ve aralarında şu konuşma geçer: “ ‘Ey şâh-ı âlem! Bu atları Aşkar'a münis eyledim ki burada melûl olmasın deyi, ma'zûr tut, ey şâh-ı cihân! didi. Seyyid hazret

dahı arslana nevâhat idüp âferin okudı, andan ol dört yüz kişi ol atlara bindiler ve kimine mâl yükledüp Malâtıya’ya revân oldılar” (135). Sarı Saltuk da Battal gibi hayvanlarla da konuşabilmektedir. Saltuk, Nil nehrinde Müslüman halka zarar vereceklerini düşünerek timsahları avladığı sırada, timsahlardan biri yanına gelir ve kendilerini öldürmemesini ister. Bu timsah, Nil’in yukarı tarafındakilerin Müslüman timsahlar olduğunu Müslüman halka kesinlikle zarar vermediklerini ifade eder. Nil’in aşağı tarafındaki timsahların ise kâfir olduğunu, kendilerinin zaten onlara sık sık gazâyâ gittiklerini, Saltuk’un bu konuda çaba sarf etmesine gerek olmadığını söyler (Demir ve Erdem, 2013: 150).

○ **Macera ve şöhret aşkı yüzünden gazâ düşüncesinin geriye itilmesi:**

*Battalnâme*’nin açılış sahnesi yalnızca bu anlatının epik edebiyatla ilişkisini açığa çıkardığı için değil, bu anlatının arka planındaki zihin tarihinin tartışılabilmesi için de önemli bir zemin oluşturmaktadır; çünkü anlatının daha en başında İstanbul’un fethedilme arzusu dile getirilmektedir. Bunların yanı sıra üzerinde durulan açılış sahnesi hikâyeye anlatıcılığı geleneği açısından da önemlidir; çünkü anlatının daha en başında Hz. Muhammed sıkıntılarını unutturması için kendisine güzel bir hikâyeye anlatılmasını ister. Başka bir deyişle, bu anlatıda maceranın kendisi ya da “macera anlatma” eylemi çoğu kez gazâ düşüncesinin önüne geçmekte, okuru eğlendirme, ilgisini çekme kaygısı cihad ideolojisini geri planda bırakmaktadır. İdeoloji modern bir kavram olduğu için, Emrah Safa Gürkan’ın çalışmalarında tercih ettiği gibi dünya görüşü olarak gazâyı ele alırken *ethos* sözcüğünün kullanılması daha uygun görünmektedir. *Battalnâme* ve *Saltuknâme* aslında iç içe geçen yüzlerce hikâyeden oluşmaktadır. Gazâ anlatılarının bu çok katmanlı yapısı şu açıdan çok önemlidir: Anlatıcı olay örgüsünün hangi aşamalarında gazâdan, fetih arzusundan uzaklaşarak “romans” türüne nasıl yaklaşıyor? Gazâ anlatılarının kurmaca yönlerinin ele

alınabilmesi için bu soru tez çalışmasının temel çıkış noktalarından biri olacaktır. Örneğin, aşk teması gazâ *ethos*'unun önüne geçen, okuru sürükleyen bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır. *Battalnâme* epik ile romansın arasında duran bir metin olarak karşımıza çıkarken *Saltuknâme*'de romans öğelerinin daha çok ön plana çıktığı, yani macera edebiyatına daha yakın bir anlatıya dönüştüğü görülecektir. Yine de bu çalışmada üç anlatının hem romans hem de epik edebiyata ilişkin çeşitli özellikler barındırması nedeniyle romans-epik olarak adlandırılmaları önerilecektir.

*Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme* mensur gazâ anlatılarıdır. Ancak *Dânişmendnâme*'nin bütün meclislerinde ve *Battalnâme*'nin açılış bölümünde manzum kısımlar karşımıza çıkar. Gazâ anlatılarında manzum bölümler anlatıcının sesinin daha çok duyulduğu bölümlerdir. *Battalnâme* önce şiirle açılıyor. Kıssa-hânın sesini duyduğumuz bu kısa manzum bölümde Battal Gazi'nin İslam yolunda başından geçen maceraların ve kahramanlıklarının anlatılacağı vaat ediliyor. Ardından nesir anlatı başlar ve kıssa-hânın sesi arka planda kalır. Bu durum *Saltuknâme* ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'ya göre önemli bir farklılık, çünkü bu iki anlatıda ise yine nesir türü hâkim olmasına karşın anlatıcının sesinin geriye itilmediği, üslûbuyla kendisini sık sık okurlara/dinleyicilere görünür kıldığı fark edilmektedir.

*Dânişmendnâme* diğer iki anlatıya göre hem mensur hem de manzum bölümler içermekte ve manzum bölümlerde metnin sözlü anlatı geleneğiyle bağlantıları açık bir biçimde fark edilmektedir. Çünkü *Dânişmendnâme*'nin anlatıcısı en başta metni söyleyen/anlatan, yazan, derleyip kitap haline getiren, okuyan/nakleden ve dinleyen kişilere rahmet okunmasını isteyerek anlatının oluştuğu ve dinleyiciye ulaştığı ortamı göz önüne serer:

*Diyeler rahmet bunı söyleyene  
Cem ' idübeni kitâb eyleyene*

*Her ki bunu okuyuban dinleye  
Lâ-cerem Hakk ana rahmet eyleye*

*Diye rahmet cem' idüip yazanlara  
Meclisin fasıl fasıl düzenlere (60).*

Araştırmacılar epik anlatıların ve kahramanlık şarkılarının (*chanson de geste*) genellikle bir ailenin tarihi üzerine odaklandığını ve bu anlatıların temel izleğinin çatışma olduğunu belirtir (Nicholson, 2001: 20). Bu bağlamda gazâ anlatıları aile tarihi yerine kahramanın maceralarının aktarıldığı metinler olmasına karşın, çatışma izleğine odaklanan metinler olmaları onları epik edebiyata yaklaştırmaktadır.

*Battalnâme*'de Battal ilk savaşını hem babasının intikamını almak, hem de babasının İstanbul'dan aldığı haracın ailesine tekrar verilmesini sağlamak için gerçekleştirir.

Avrupa epik anlatılarında çatışma izleği genellikle ya aile üyeleri arasında, ya efendiyle köle arasında, ya da Hristiyanlarla paganlar veya diğer dinlere mensup kişiler arasında yaşanır (Nicholson, 2001: 20). Gazâ anlatılarının da temelde Müslümanlarla gayrimüslimler arasındaki çatışmalar üzerine kurgulandığı düşünüldüğünde, epik geleneğin altında sınıflandırabilecek bir tür olduğu anlaşılmaktadır.

Bu anlatılarda gerek kahramanlar gerek diğer kişiler hikâyeye anlatmak ve dinlemekten hoşlanan kişiler olarak betimlenirler. Bu hikâyeler genellikle geçmişte yaşamış epik kişilerin ya da peygamberlerin kıssaları, ya da kahramana rakip olarak gösterilen, kahramanın daha sonra meydan okuyacağını göreceğimiz, onun döneminde yaşayan Hristiyan yiğitlerdirin maceralarından oluşur. Gazi kahraman, geçmişte yaşamış bir kahramanın adını duyar duymaz onun gittiği yerleri seyahat eder, geçtiği yollardan geçerek onun kadar güçlü bir kişi olduğunu kanıtlamaya çalışır. Sarı Saltuk, Hz. Süleyman, Zaloğlu Rüstem ve İskender'in geçtiği yolları takip eder, Kaf Dağı'nı, Saba ülkesini dolaşır, mezarlarını ziyaret eder.



Eğer kahraman kendi döneminde yaşayan gayrimüslim bir yiğidin maceralarını dinliyorsa, o savaşçıyla çarpışıp yenerek ününü yaymayı ve gücünü kanıtlamayı amaçlar. *Battalnâme*'de Cafer, Rum kayserinin eşinin kardeşi olan Mihriyâyil isimli bir yiğidin ününü duyar, yenilmez bir kahraman olduğunu öğrenir ve Şemmâs'tan onun hakkında bilgi ister. Anlatıcı Şemmâs'ın ona Mihriyâyil'in serüvenlerini aktardığını ifade eder (77). Cafer, Şemmâs'ı dinledikten sonra yola çıkar ve her yerde Mihriyâyil'i aramaya başlar. Ma'mûriyye isimli bir şehre ulaşır. Cafer orada yaşayanlardan bu şehrin kimin kontrolünde olduğunu sorar ve o şehrin Mihriyâyil tarafından idare edildiğini öğrenir. Üstelik ona bu bilgiyi veren kişi babası Hüseyin Gazi'yi Mihriyâyil'in askerlerinin öldürdüğünü anlatır (77). Böylece Cafer'in Mihriyâyil'le çarpışması epik ve dini bir rekabet mücadelesi olmaktan başka bir boyuta geçer, bir tür kan davasına dönüşür. Bir başka deyişle, anlatının başından beri *Battalnâme*'de kan davası izleği gazâyâ ön ayak olan dini sebeplerin önüne geçer. *Dânişmendnâme*'de de intikam teması dini unsurlarla daha yoğun bir biçimde örülmüş olarak devam etmektedir; çünkü anlatı Battal'ın şehit edildiği, Malatya'daki camii ve mescidin gayrimüslimler tarafından yıkıldığı bilgisinin Dânişmend'e aktarılmasıyla açılır. Dânişmend'in hem Battal'ın intikamını alması hem de önceden fethettiği yerlerin kontrolünü tekrar ele geçirmesi gerekmektedir.

Macera dinlemek ve anlatmaktan keyif alan kişilere bir başka örnek yine *Battalnâme*'den verilebilir. Cafer, Rum kayserinin amcasının oğlu olan Ahmer-i Tarran'la düello eder. Birbirlerine üstünlük sağlayamazlar ve gece çarpışmaya ara verirler. Cafer, daha sonra savaşa devam etmek için Ahmer-i Tarran'ın peşine düştüğünde onu işret meclisinde bulur. Ahmer şarap içerken yanındaki güzel genç kıza şarabı Cafer'in şerefine içtiğini belirterek çarpışmalarını ve onun silahşorluk yeteneklerini anlatır: “ ‘Ben bu şarâbı anın ‘aşkına içерem ki bir gün meydân içinde

beni zebûn kıldı' dedi. Kız sordu ki: 'Seni kim zebûn kıldı?' Ahmer başladı, Ca'fer'in erliğin ve güzelliğin ve merdliğin şol kadar vasıf eyledi kim ta'bir mümkün değil" (92).

Anlatıcı savaş meydanında, Cafer'in teke tek düellolarını da görsel ve canlı bir anlatımla betimler. Cafer, tek tek her bir kahramanı alt ederken Şemmâs da bulunduğu kilisenin çatısından onu seyretmektedir. Şemmâs, Cafer'in yendiğini gördükçe ona övgülerde bulunur: "Dîr tamından Şemmâs pîr âferin okudı, 'Aleyke 'avnüllâhü ey pehlivanzâde!' dedi" (82). Anlatıcının Şemmâs'ın savaş meydanını seyrettiğini vurgulaması edebî gelenek açısından önemli bir durum; çünkü daha önce belirtildiği gibi bu anlatılarda yalnızca serüvenin kendisinden değil, başkalarının serüvenlerini anlatmak ve dinlemekten keyif alan kahramanlar olduğundan söz edilmişti. Şemmâs da bu bağlamda iyi bir örnek sayılabilir; çünkü anlatıcı onun savaşı seyrettiğini vurgulayarak Şemmâs'ın serüvene tanık olmaktan, kahramanlıkları seyretmekten keyif aldığını ima etmektedir.

Gazavât-nâmelerde anlatıcıların kurmacanın tekdüzeliğini kırmak, gazilerin serüvenlerini renklendirmek için sözlü kültür motiflerinden yararlandığı görülür. *Battal-nâme* ve *Saltuk-nâme*'de Hz. Yunus kıssasına yönelik göndermeler bulunmaktadır. İki anlatıcı da Hz. Yunus'u karnında taşıyıp kıyıya bırakan balığa göndermede bulunmaktadır, yalnızca olay örgüleri farklıdır. *Battal-nâme*'nin on birinci bölümünde Seyyid Battal, Kıravân şâhının kızını hapseden dişi bir devle savaşmaya gider. Önce kızı esaretten kurtarır, daha sonra dişi devi arar. Kız, devin bir kuyuda yaşadığını söyler. Battal, kuyunun dibine iner ve yalnızca denizden ibaret olduğunu görür. Ancak korktuğunu zannetmesinler diye merdivenle yukarı çıkmak istemez. Kuyunun dibindeki denizde nasıl ilerleyebileceğini düşünürken Allah'a dua eder ve karşısına Hz. Yunus'u yutan balık çıkar. Balık, Hz. Yunus'u taşıdığı için

bütün balıkların şeyhi olduğunu, bu sefer de onu diğer tarafa geçirmek için geldiğini söyler ve arkasına tutunmasını ister (212). *Saltuknâme*'nin ikinci cildinde, Kıpçak hükümdarı, Saltuk'un denizin içine yapılmış bir sandıkta tutsak edilmesini ister. Sandığın her yerine delikler açıp Saltuk'u içine koyarlar. Şerîf 17 gün boyunca orada kalır. Ertesi gün bir balık diğerini kovalarken kuyruğu künbete çarpar ve böylece Şerîf için yapılmış taş sandık yıkılır ve Saltuk içinden kurtulur. Denizde yüzerken kıyıya ulaşabilmek için Allah'tan yardım ister. Bunun üzerine karşısına Hz. Yunus'u 40 gün karnında taşıyan balıkla karşılaşır. Şerîf, aynı balıkla kıyıya çıkar (Akalın, 1988: 17).

Üç anlatıda alperen gazilerin Anadolu ve başka coğrafyalara seferler gerçekleştirerek pek çok şehri haraca bağlamaları ve halklar arasında İslam'ı yaymaları ana konuyu oluşturur. Ancak okur/dinleyici sıklıkla anlatıcıların farklı izlekler ya da yan olaylar ekleyerek hikâyeyi ana kurgudan uzaklaştırdıklarına tanık olur.

*Battalnâme*'nin üçüncü meclisi bahar tasviriyle başlar. Battal Gazi, Emir Ömer'le birlikte atlarıyla gezerken bir nehir kenarında dururlar. Orada yıkanıp giyindikten sonra Battal, nehrin yakınında büyük bir bağ ve bağın ortasında da kasr görür. Battal, güzel kokulu çiçeklerin ve ağaçlarında çeşitli yemişlerin yetiştiği bu bağı merak edip gezmek ister ve kasrın penceresinden güzel bir kızın dışarıyı seyrettiğini görür. Battal, genç kıza âşık olur. Zeynep Banu isimli genç kız da ona âşık olmuştur, dayısı Battal'ın amcasının oğlu olduğunu söyler. Anlatıcının baharın gelişiyi birlikte kahramanın âşık olma sürecini anlattığı bu bölüm aşk mesnevilerinin izleğiyle büyük benzerlikler içermektedir. Ancak şehzade aşkının betimlendiği mesnevilerde âşıkların karşısına kavuşmalarını güçleştirecek pek çok engel çıkar. Kavuşma süreçleri uzayıp giderken şehzadenin sevgilisiyle birlikte aşması gereken pek çok

engel, kimi zaman da savaşması gereken memleketler vardır. Burada ise, anlatıcı Battal’la Zeynep Banu’nun âşık olup kavuşma sürecini bir yan olay olarak anlatır. Emir Ömer’in rüyasına Hz. Muhammed girer ve Zeynep Banu’nun babası Hasan’ı çağırmasını ve kendisinin, kızını Battal’a verdiğini söylemesini ister. Evliliği Hz. Muhammed istediği ve Emir Ömer’e rüyasında bildirdiği için âşıklar kısa sürede birbirlerine kavuşur (96). Böylece anlatıcı kısa hikâyelerle araya girerek okuru/dinleyiciyi gazâ temasından uzaklaştırır.

Battal’ın hemen her mecliste farklı kadınlara âşık olduğu, büyük bir kısmıyla evlendiği görölr. Ancak anlatıcının farklı izleklerden yararlanarak okuru/dinleyiciyi yalnızca gazâ *ethos*’undan uzaklaştırmaya çalıştığı düşünölmemelidir. Başka bir deyişle, gazâ anlatıcıları savaş hikâyelerinin tekdüze yönünün farkındadır, bu durumun kırılması için aşk, evlilik izlekleri, efsaneler, fantastik ögeler ya da mizahtan yararlanırlar. Ama anlatılarda bunların da yine bir şekilde gaza *ethos*’uyla ilişkilendirildiği görölr.

Sarı Saltuk, Rumeli’ye gazâyâ gittiğinde Sırp ve Laz şehirlerinin ortasında bulunan Simanbol isimli bir Musevî şehrine rastlar. şehrin yakınında biri Musevî, diğeri Hristiyan iki gayrimüslimle karşılaşır. Saltuk’un kimliğini gizleyeceklerine söz vererek kendilerine bir zarar vermemesini isterler, Saltuk saldırmayacağına söz verir. Birlikte yürürlerken bir akçe bulurlar. Gayrimüslimler Simanbol şehrinde helvanın çok lezzetli yapıldığını söyleyince Saltuk birlikte helva yemeyi teklif eder. Ancak gayrimüslimler Saltuk’un yolda bulduğu parayla alıp getirdiği helvayı az bulurlar. Aralarında kim hayırlı bir rüya görürse helvayı onun yemesine karar verirler. Ancak Saltuk hile yapabileceklerini düşünür, uyumaz. Gayrimüslimler uyuyunca kalkıp helvayı kendisi yer. Gayrimüslimler uyanınca Saltuk’a rüyasında kimi gördüğünü sorar. Hristiyan olan Hz. İsa’yı, Musevî olan da Hz. Musa’yı

görmüştür. Saltuk ise onlara inanmaz ve esprili bir dille helvayı yediğini anlatır: “Gerçek dirsiz. Sizler anda anlarunla gitdünüzdi girü geleceğünüzi bilmedüm. Ol helvâyı ben yidüm” (84). Bunun üzerine aralarında tartışma çıkar. Saltuk, Hıristiyan kişiyi öldürür. Musevî olan ise kaçıp Saltık’ın ölmediğini Simanbol şehrinin beyine bildirir. Böylece anlatıcı bu olayla dinleyiciyi/okuru önce gazâ düşüncesinden uzaklaştırır, kurguyu daha hareketli ve ilgi çekici bir hale getirdikten sonra yeniden gaza düşüncesiyle ilişkilendirir. Çünkü Simanbol beyi haberi alır almaz atına binip Saltık’ı aramaya koyulur. Böylece Saltuk’la gayrimüslimler arasında yaşanan helva rekabeti, gayrimüslimlerin Saltuk’un yaşadığını öğrenmelerine ve anlatıda yeniden aksiyon meydana gelmesine neden olur. Gazavâtnâme anlatıcıları her ne kadar her hikâyeyi bir şekilde gazâ düşüncesiyle ilişkilendirmeye çalışsalar da, *Battalnâme* ve *Saltuknâme*’de romans geleneğinin eğlendirici ve oyalayıcı hikâye anlatma tarzı *Dânişmendnâme*’ye kıyasla çok daha yoğundur.

Gazâ anlatılarında bazen üst-kurmaca tekniğine de rastlanılır. Gazâ anlatılarında anlatıcının farklı aktarma teknikleri kullandığı görülür. Savaş meydanında düelloları anlatırken sanki Battal’ın döneminde yaşayan, onu doğrudan görmüş geçirmiş bir kişinin üslubuyla betimlemeye başlar. Bazen de anlatının geçmişte yaşandığını vurgulayarak hangi bölümde hangi macerayı anlatacağını planlar ve okura/dinleyiciye bu planı dile getirir. Örneğin, *Battalnâme*’nin dokuzuncu meclisinde anlatıcı şu sözlerle macerayı anlatmaya ara vererek dinleyicinin özdeşleşme sürecini sona erdirerek yeniden şimdiki zamana döndürür: “İmdi bu cild dahı bunda tekmîl oldı. Halîfenin âlâyını üçünci cildinde zıkr ideriz. Okuyan ahhâb safâlar ideler ve’s-selâm” (178).

○ **Gazâ anlatılarının inanç dünyası:**

Gaza anlatılarında peygamberlerin mitik adeta figürlere dönüştürüldüğü görülmektedir. *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Salıknâme*'de Hızır Peygamber'in her üç kahramana da zor anlarında yardıma koştuğu görülür. Hızır Peygamber'in bu işlevinin *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da benzer şekilde devam ettiği görülecektir. Ancak kuruluş süreciyle ilişkilendirilen gaza anlatılarında Hızır Peygamber'le ya da Hz. Muhammed'le kahramanlar arasında çok daha insanî bir ilişki kurgulanmaktadır. Her iki peygamberin de kahramanlara “ciğergüşem” sözcüğüyle hitap ettiği görülür. Bu bağlamda Tanrı'nın habercileriyle kahramanlar arasında kurulan bu insanî ilişkiler Eski Yunan epiklerinde tanrılarla epik kahramanlar arasındaki dayanışmayı hatırlatmaktadır.

Gaza anlatılarını epik edebiyata yaklaştıran bir diğer özellik uzun ömürlü, yüzyıllarca yaşayan kişilere sıkça rastlanmasıdır. Özellikle ilahî güç tarafından desteklenen kişilerin uzun ömürlü olduğu görülmektedir. Cafer'e büyük bir kahraman olacağı ve din uğruna büyük başarılar sağlayacağını haber veren Hz. Muhammed'in mesajının iletilmesi için, meclisinde bulunan Abdü'l-vehhâb görevlendirilir, hatta Cafer'in büyüme sürecine yetişebilmesi için ömrü uzatılır. Hz. Muhammed'in mesajını Abdü'l-vehhâb aracılığıyla Cafer'e ağız yarıyla iletmesi epik gelenek açısından da önemli bir motif; çünkü onun doğrudan doğruya Tanrı katında desteklenen bir kahraman olduğu ima edilmektedir. Bu motif Battal'ı neredeyse mitik bir kahramana dönüştürür. Homeros'un epiklerinde kahramanlar kimi zaman yarı-tanrı figürler olarak karşımıza çıkar, bu nedenle aynı zamanda yarı-ölümlü kişilerdir. Bilindiği gibi *İlyada*'da Thetis, kral Peleus'tan olan oğlu Akhilleus'un ölümsüzlüğe kavuşabilmesi için Styx nehrine daldırır, ancak topuğundan tuttuğu için o bölge ıslanmadan kalır ve anlatının sonunda Akhilleus topuğuna saplanan okla

ölür. Akhilleus'un ölümü metaforik bir anlam içermektedir, anlatıcı bu tür bir ölüm biçimiyle bir bakıma *Gilgameş* gibi eski epik anlatıların da en büyük problemi olan ölümlülüğün kaçınılmazlığına göndermede bulunur. Benzer biçimde *Battalnâme*'de Cafer, Hz. Hızır'ın engel olması, göğsünde Hz. Muhammed'in saç tellerinin bulunması ya da doğrudan doğruya Tanrı'nın kendisi tarafından düşmanların ok, kılıç darbeleri ya da tehlikeli canavarlar tarafından yaralanmaktan ya da öldürülmekten pek çok kez korunur. Ancak anlatının sonuna gelindiğinde savaş meydanında Mesihe Kalesi beyinin kızının, onun dikkatini çekmek için attığı küçük bir taşın göğsüne çarpmasıyla hayatı sona erer. Büyük tehlikelerin, düşmanların üzerine gözünü kırpmadan yürüyen, Tanrı'nın desteğini arkasına almış kudretli kahraman Tanrı'nın kendisi için belirlediği ömrün sonuna yaklaştığı için küçük bir taş darbesiyle ölür. Böylece anlatı dünyanın geçiciliğine dair tasavvufi mesajlar içeren bir ölüm sahnesiyle son bulur.

*Battalnâme*'de kahramanın ölümsüzlüğe ulaşmasının imkânsızlığı Kaf Dağı'na gidip İskender'in mezarını ziyaret ettiği bölümde çok daha açık bir biçimde vurgulanmaktadır. Benzer biçimde *Saltuknâme*'de de Sarı Saltuk, pek çok kez Kaf Dağı'na gider. İskender ve Hz. Süleyman'ın mezarlarını ziyaret eder. Ölümsüzlüğü aramanın boşunalığı ve kibirli olmanın zararları gibi mesajlar okura/dinleyicilere iletilir. Ancak bu mesajların Sarı Saltuk'un velî kimliğiyle pek örtüşmediği görülmektedir. Çünkü Sarı Saltuk'un anlatıda pek çok kez gazi kimliğinden vazgeçip münzevî bir yaşam sürdürdüğü, gayrimüslimlerin saldırıları karşısında yeniden mücadeleye çağrıldığı görülür. Başka bir deyişle, Sarı Saltuk, velî kimliğine büründüğünde ise gazilerin zor anlarında yardıma koşan bir figüre dönüşür. Ahmet Yaşar Ocak, *Saltuknâme*'yi "evliyâ menâkıbnâmeleriyle destanî romanların adeta karışımı" olarak nitelendirmiştir (5). Sarı Saltuk'un gazi kimliği ile velî kimliği

arasında gidip gelmesi, anlatının kararsızlığı ve tür olarak romansa yaklaştığını göstermek açısından önemlidir.

*Battalnâme* ve *Saltuknâme*'de kimi zaman İslamiyeti kabul etme kimi zaman da dinden dönmeyi temsil eden ortak bir motife rastlanmaktadır. Gayrimüslim bir kişinin ağzından siyah kuşun çıkıp yerine beyaz kuş girmesi onun İslamiyeti kabul ettiğini gösterir. Beyaz kuşun çıkıp, yerine siyah kuşun girmesi ise Müslüman bir kişi için inancını kaybettiğini göstermektedir. *Battalnâme*'de Abdü'l-vehhâb Gazi'nin bu durumu yaşadığı, ancak daha sonra Battal'ın müdahalesiyle yeniden dinine döndüğü görülür.

Anlatının on dördüncü bölümünde halife vefat eder, Mu'tasım'ın yerine oğlu Mü'min geçer. Battal Gazi, Emir Ömer ve diğer gazilerle birlikte Bağdad'a yeni halifeyi ziyaret etmeye giderler. Yokluklarında Malatya'nın güvenliğini 'Abdü'l-vehhâb'a emanet ederler. 'Abdü'l-vehhâb Gazi bir gün Malatya'dan Rumeli'ye geçer. Bir çeşmede abdest alır, namaz kılar ve sonrasında uykuya dalar. Rüyasında çamurdan yapılmış bir elbise giydiğini ve secde ettiğini görür. Battal Gazi'den yardım ister ve Battal yardımına koşarak onu yıkar ve beyaz giysiler giydirir. 'Abdü'l-vehhâb ağlayarak uyanır, hayırlı bir rüya görmediğinin farkındadır (252). Daha sonra anlatıcı gazinin Rum kayseri Esâtûr'un kızı Hûrmeng tarafından baştan çıkarıldığını ve gazinin kızla evlendiğini aktarır. Hûrmeng, 'Abdü'-vehhâb'a şarap içirir, domuz eti yedirir ve birlikte puta tapınmaya başlarlar. Evlendikten sonra gerdek gecesinde Hûrmeng, sarhoş olup uyuyakalmış gaziye seyrederken onun ağzından beyaz bir kuşun çıkıp yerine siyah renkli bir kuşun girdiğini görür. Gazi uyanınca Hûrmeng ona gördüklerini anlatır. 'Abdü'l-vehhâb ağlamaya başlar; çünkü inancını kaybettiğini anlar: "Ey dirîgâ! Bunca yıldır kim itdigim tâ'atlar ve haclar ve



gazâlar kıldım, cümlesi havâyâ gitdi. Müslimânlık yerine küfür ve dalâlet tebdil oldı” (254).

Üç anlatıda karşımıza çıkan bir diğer paralellik şifacılık ve ölüyü diriltme motifleridir. *Battalnâme*’nin altıncı meclisinde Battal, Fas’tan Malatya’ya dönerken yol üzerinde Müslümanların eziyet gördüğü bir kaleye rastlar. Kale, Bahtiyar isimli bir gayrimüslim tarafından yönetilmektedir. Battal, oraya çoban kılığında girerek kalenin beyini öldürür, halkı İslam’a davet eder. O sırada kayser, Battal’ın Malatya’dan uzakta olduğunu öğrenir ve orayı ele geçirmeleri için asker gönderir. Savaşta Ahmed Tarran, Abdülvehhâb, Cude Gazi gibi ünlü pehlivanları esir ederler. Emir Ömer bunun üzerine halifeden yardım ister. Ebu Müslim’in torunlarından Ali bin Mızrab on iki bin Harezmi askerleriyle yardımlarına koşar. Ancak savaş sırasında yaralanır, bacağı kopar. Battal, Malatya’ya ulaşır ve dua okuyarak onun bacağına iyileştirir, yeniden vücuduyla bütün olmasını sağlar. *Dânişmendnâme*’de ise, gayrimüslimlerle savaşırken, askerler Artuhi’yi ortalarına alırlar ve çarpışma esnasında kolu kopar. Hz. Hızır, meydana girerek onu iyileştirir ve düşen kolunu yeniden vücuduna yerleştirir. *Saltuknâme*’nin ikinci cildinde anlatıcı Sultan İzzeddin Keykâvus döneminde devlette pek çok hile ve fitnenin görüldüğünden ve sultanın bunlarla baş edemediğinden yakınır. Ancak burada I. İzzeddin mi, yoksa II. İzzeddin Keykâvus mu kast ediliyor, kesin bir bilgiye erişmek mümkün görünmemektedir. Anlatıcı, Şerîf’in aynı dönemde yemeğine karıştırılan elmas zehriyle zehirlendiğinden söz eder. Sultan İzzeddin, Şerîf’in durumunu görmeye gelir ve iyileştirilmesi için bütün doktorlarından yardım ister. Yeşil giysiler içinde bir yiğit tam o sırada atından iner, cebinden çıkardığı hokkadaki panzehri suyla ezerek Şerîf’e içirir ve iyileştirir. Elbette bu kişi Hz. Hızır’dır (Akalin, 1988: 42).

Gaza anlatılarında gazilerin dindar bir yaşam sürdürdükleri özellikle vurgulanır. En çarpıcı örneklerden birine *Battalnâme*'de rastlanmaktadır. Dokuzuncu mecliste Battal Gazi, Harcın'da Târiyûn tarafından hapis tutulan Cu'de Gazi'nin oğlu Musa ve diğer pîrleri kurtarmak için Harcın'a gittiğinde bin kişilik gayrimüslim ordusuyla savaşır, onları yendikten sonra Târiyûn'un oğlunu Cu'de Gazi'ninkiyle değiş tokuş etmek için rehin alır. Çocuğu bir mağarada saklar. Dışarı çıkıp namaz kıldığı sırada Târiyûn ve emrindeki 200 kişi onu esir alır. Anlatıcı bu sahnede, Battal için bunun üstesinden gelinmesi zor bir tuzak olmadığını, ancak namazını bozmamak için bu duruma izin verdiğini vurgular (158).

*Battalnâme*'de, kahramanla peygamberler arasındaki ilişki arkadaşça, hiyerarşik dengeye dayanmayan bir ilişki olarak betimlenir. Örneğin, anlatının yedinci meclisinde Battal, Fas'a Yahudi bir krallıkla savaşmaya gittiğinde İlyas peygamberin bulunduğu adaya yolu düşer. İlyas Peygamber ona son derece canayakın davranır: “ ‘Hoş geldin ciğer-gûşem Seyyid-i Battal Gazi! Bilürem neye geldin, murâdın hâsıl oldu’ dedi. Ol dem Seyyid hazretine ol du’âyı öğretti ve eyitdi: ‘Ciger-gûşem gerekdir kim senin kademine bu vilâyet dükûli İslâm’a gele!’ ” İlyas Peygamber bunları söyledikten sonra Battal Gazi'yle birlikte namaz kılarlar (133).

Gazavât-nâmelerde kahramanların zihnindeki Tanrı imajının insanî özelliklerle betimlendiği görülür. Tanrı gazâ anlatılarında halklar arasında taraf tutan bir güç olarak betimlenir. Gazâ anlatılarının merkezindeki bu dinî söylem metinleri epik türe yaklaştırır. Örneğin, sekizinci mecliste Rum kayseri, Battal'ın Fas'ta kazandığı zaferi ve diğer gazâ serüvenlerini dinledikten sonra canı sıkılır ve Hristiyanlığın gücünün zayıfladığını düşünür: “Dirîgâ, dîn-i ‘Îsâ şimdi za’îf oldu. Dîn-i Muhammed kuvvet tutdı ve şimden sonra bizim dînimizin revnakı kalmadı” deyüp çok ağladı (143). Aynı mecliste, Tarsus'tan Malatya'ya Emir Ömer'e mektup

gönderilir. Mektupta Battal'ın bir süre Rum memleketine gitmemesi öğütlenerek o bölgenin kendisi için güvensiz olduğu vurgulanır. Battal ise mektubu okur okumaz hemen Rum diyarına doğru yola çıkar. Yolda nehir görünce ara verir ve yıkanmaya başlar, o sırada Rum savaşçıları tarafından pusuya düşürülür, yıkanmasını fırsat bilip onu ok yağmuruna tutarlar. Öldüğünü düşünerek Aşkar'ı ve giysilerini alıp giderler. Battal'ı öldürdüğünü zanneden Kelb bin Sabbah ve askerleri bir mağara önünde meclis kurup şarap içer, sarhoş olurlar. Meclisteki ulu kişilerden biri, Battal'ın şerefine içtiğini söyler, bunun üzerine savaşçılar onu bağlarlar. Ulu kişi bu sefer “Ey Battal'ın tanrısı! Bana meded eyle!” diyerek yardım ister ( 146). Bunun üzerine Battal, sözü edilen ulu kişiyi kurtarır ve onu İslam'a davet eder (146-7). Başka bir deyişle anlatıda Hristiyan kahramanların inancından söz ederken “kâfirlerin tanrısı”, İslam inancından söz edilirken “Müslümanların tanrısı” ifadeleri kullanılır. Benzer ifadelere Gazavât-ı Hayreddin Paşa'da da rastlanmaktadır. Başka bir deyişle *Battalnâme*'de verilen örnekten İslam propagandası yapılırken sıklıkla rekabetçi bir söylemin tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Benzer algıyı *Gazavat-ı Hayreddin Paşa*'da da gözlemlemek mümkündür; çünkü orada gayrimüslimler Tanrı'dan “nâr-ı nur” ifadesiyle söz ederler, anlatıcı onların Tanrı'yı yalnızca kendilerini destekleyen güç olarak tanımladıklarını vurgular. Anlatıcıya göre ise Tanrı her zaman Müslümanların yanındadır. Taraf tutan Tanrı imajı bu anlamda Eski Yunan epik anlatılarındaki rekabetçi tanrıları hatırlatmaktadır. Gazâ anlatıları elbette İslamiyet'i öven metinler olarak tek tanrıcılığın inanç dünyasını temsil ederler, bu nedenle çok tanrıcı dinî inanışın biçimlendirdiği Eski Yunan epikleri bu anlatılar arasında birebir benzerlikler kurabilmek mümkün değildir. Bunun yanı sıra *İlyada*'da her ne kadar tanrıların iki gruba ayrıldığı ve birbirleriyle rekabet ettikleri görülse de *İlyada*'nın anlatıcısının

gerek tanrılar ve iki halk arasındaki mücadele konusunda nesnel bir bakış açısını benimsediği görülür. Gazâ anlatılarında ise anlatıcı her zaman Müslümanların yanındadır; çünkü kuruluş süreciyle ilişkilendirilen anlatılarda gayrimüslimlerle savaşı meşrû kıldığı için din propagandası hâkimdir

Daha önce belirtildiği gibi, *Saltuknâme* zaman zaman gazavâtname den velayetname türüne kayabilen bir anlatıdır. Olay örgüsünün bu iki tür arasında gidip gelmesi, *Saltuknâme*'yi diğer iki gazâ anlatısından ayıran en önemli yönlerinden biridir. Çünkü anlatıcı başlangıçta Hızır Şerîf'in silahşorluk yeteneklerini betimlerken olaylar ilerledikçe onun velilik alâmetlerinden söz ettiği görülür. Hatta anlatıcı Şerîf'in velî olduğunu okurun/dinleyicinin gözünde kanıtlamak için ünlü mutasavvıfları serüvenine konuk eder. İkinci ciltte, Sarı Saltuk, Sivas'a Hacı Bektaş'ın geldiğini öğrenir, ziyarete gider. Hacı Bektaş'ın ellerini öper ve kendisi için dua etmesini ister. Hacı Bektaş, onun için dua ederek, Ahmed Fakîh'i ziyaret etmesini ister. Şerîf, ünlü mutasavvıf Ahmed Fakîh'i ziyaret eder. Anlatıcı, Fakîh'in Şerîf'i ayakta karşıladığını aktarır. Hacı Bektaş da Fakîh'in yanındadır. Hacı Bektaş, onlara helva pişirir, yerler. Şerîf'ten kerâmet göstermesini isterler. Şerîf, ellerini yere vurup Allah'a dua eder ve yerden soğuk, tatlı bir su kaynağı fışkırmaya başlar (Akalin 1988: 45-6).

Aynı ciltte İstanbul'da İstekoyani isimli bir gayrimüslim pehlivanla düelloya tutuşur. İstekoyani, ona süngüyle saldırır. Saltuk, süngüye avucuyla karşı koyar, ancak Tanrı onu koruduğu için süngünün temreni elini yaralamaz. Daha sonra, Saltuk, İstekoyani'ye hamle ederken diğer gayrimüslim askerler onu ok yağmuruna tutarlar. İşte anlatıcı bu noktada Şerîf'in velilik alâmetinin gerçekleştiğini, "kâfirlerin" attığı okların gerisin geri kendilerine saplandığını betimler (Akalin, 116-7). Benzer biçimde *Battalname*'de Seyyid'in gayrimüslimlerin ok yağmuru

karşısında Tanrı tarafından korunduğu görülür, ancak Battal’la ilgili bu tür velâyetlere anlatıda rastlanmamaktadır. Üç gazâ anlatısında da kahramanların Tanrı tarafından korunduğu görülür. Hatta Battal Gazi’nin göğsüne onu yaralanmalardan koruması için Hz. Muhammed’in saç telleri eklenmiştir. *Saltuknâme* anlatıcısı ikinci ciltte, Sarı Saltuk’un da kolunun aynı motifle korunduğunu aktarır: “Ol oklar hep Şerîf’e tokandı ammâ Allah Ta’âlâ sakladı birisi dahı batmadı, zarar itmedi, zîrâ Resûl’ün –‘aleyhi’s-selâm – mübârek saçı kılından üç dâne kıl cecdi Seyyid Ca’fer’den mîrâs değüp ana kalmıştı, kolında bâzû-bend itmişti, anunçün ok batmadı”(Akalın, 1988: 63).

○ **Gazilerle dostluk kuran gayrimüslimler, nam-ı diğer gizli Müslümanlar:**

Gazâ anlatılarında kimi zaman rahipler gazilere yardım eden, onları kilisede ağırlayan figürler olarak karşımıza çıkan kişiler olarak betimlenir. Örneğin, *Battalnâme*’de Şemmâs adlı bir rahip, Battal’ın geleceği haberini rüyasında alır ve onu kilisede saklar, misafir eder. Hatta Şemmâs Müslüman olmuştur, anlatıcı rahip cübbesini çıkarıp derviş kıyafetleri giydiğini betimleyerek Cafer’in denetiminde namaz kıldıklarını belirtir (76). Gayrimüslim kişilerin rüyalarında genellikle Hz. Muhammed tarafından gazi kahramanın geleceği haberini alıp Müslüman olmaları pek çok kez karşımıza çıkan bir motiftir. *Dânişmendnâme*’de Efrumiyye, Dânişmend Gazi ve Artuhi’yle karşılaşmadan çok önce rüyasında Hz. Muhammed’i görmüş ve Müslüman olmuştur, onlarla karşılaşacağından da haberdardır.

*Saltuknâme*’de Alyon-ı Rûmî isimli bir pehlivan sonradan “Sarı Saltuk” adını vereceği Şerîf Hızır’a, rüyasında siyah renkli bir kuşun ağzından çıkıp, yerine beyaz bir kuşun girdiğini anlatır. Alyon, uyandığı sabah şarap içtiğini ancak midesine iyi gelmeyip çıkardığını ve bu sırada ağzından kocaman bir yılanın çıktığını anlatır.

Saltuk bu rüyayı, onun gönlünde İslamiyet'e sempati beslediği yönünde yorumlar (18).

o **Kahramanın gayrimüslimleri alt edebilmek için hileye başvurması:**

Üç gazâ anlatısında da kahramanların gayrimüslimleri yenebilmek için hileye başvurduğu görülür. Bu durumun zaman zaman sorunsallaştırıldığı ve anlatıcıların dinleyicinin/okurun gözünde bu meseleyi meşrûlaştırmak için kahramanların ağzından çeşitli gerekçeler sunduğu görülür. Battal, tesadüfen Rum kayserinin kayınbiraderi Mihriyâil'in bahçesinde uyuyakalır. Mihriyâil, onun güzel yüzüne hayran kalır. Battal uyanıp karşısında onu görünce hileye başvurur, kendisini Çin'den gelen ata binmeye ve silahşorluğa hevesli bir genç olarak tanıtır. Mihriyâil, onu yetiştireceğini söyler ve meclisine alır. Cafer onlara sâkilik ederken Mihriyâil, baş başa kalabilmek için onu bahçenin kuytu bölümüne götürür, Cafer böylece onunla teke tek çarpışma fırsatı elde eder. Mihriyâil'i sarhoş olduğu için kolaylıkla yener ve İslamiyet'e davet eder. Mihriyâil kabul etmeyince, öldürür (79). Başka bir deyişle, Cafer, Mihriyâil'in genç delikanlılara duyduğu arzuyu kullanır ve onu savunmasız anında yakalayarak öldürür. Bu maceradan yola çıkarak gazâ anlatılarının bir diğer ortak motifi olan hileden de söz etmek gerekiyor.

Gazavâtnâmelerde alperenlerin düşmanı alt etmek için sık sık hileye başvurduğu görülür. Kılık değiştirip gayrimüslimler gibi görünerek aralarına karışmak, orduya pusu kurmak veya savaşıyı تنها bir bölgeye sürükleyerek yalnız başına alt etmeye çalışmak bu anlatılarda sıkça karşımıza çıkan hile türleridir. Günümüzün ahlakî yargılarıyla değerlendirilecek olursa özellikle din uğruna yapılan savaşlarda kahramanın düşmanı hile yoluyla alt etmesi cesaret ve yiğitlikle bağdaştırılamayabilir. Ancak epik edebiyatta kahraman hileye başvurmadan çekinmez çünkü hile kurnazlık ölçütü olarak görülmektedir. Benzer biçimde,

Odysseus'un güçlüklerden ya da tehlikeli durumlardan kurtulmak için kurnazlığını kullanarak türlü hilelere başvurduğu görülür. Macid Hadduri, savaşlarda hilenin kullanılmasının İslam hukukçuları tarafından da tartışıldığını belirtir. Ancak bazılarının Hz. Muhammed'in "harp hiledir" hadîsinden yola çıkarak bunun meşrû bir yöntem olduğunu iddia ettiklerini aktarır (95). Ancak hadîste hileyle kast edilen ani hücum gibi orduyu zafere ulaştıracak savaş teknikleridir.

*Battalnâme*'de ise, Battal, Seyyid 'Âsım'a hilenin önemli bir erkeklik özelliği olduğunu söyler: "Yâ emmi! Erlik ondur, tokuzı hiledir" (132). Benzer biçimde, *Saltuknâme*'nin ikinci cildinde Deynûs isimli bir rahip, gayrimüslimlere Saltuk'un hilekâr ve büyücü bir kişi olduğunu anlatarak dikkatli olmaları yönünde uyarır. Deynûs'a göre Türkler, gayrimüslimleri ancak hile sayesinde yenebilmektedir. Saltuk onun sözlerini duyunca hile yaptığını reddetmez, ama bunun da silahşorluk gibi kahramanın sahip olması gereken yeteneklerden biri olduğunu savunur: "Hâşâ yâ Deynus Şerîf'ten kim ol yalan söyleye ve eğer hile iderse erlik ondur, tokuzı hîledür, dimişler. Rüstem b. Zâl gibi pehlevân böyle didi, zîrâ erlik kuvvet iledür. Hîle 'akılladur, dimişler. Anun ikisi bir yirde olsa ol kimseye hergiz kimesne pay-dâr olmaz" (35).

Zaman zaman hem Battal, hem Saltuk gayrimüslimleri kandırmak için hile yaparlar ve çevrelerine öldürüldükleriyle ilgili yalan haber yayarak, gayrimüslimlerin aralarına daha rahat karışırlar. Kahramanların sözde ölüm haberleri gazilere ve Müslüman halka ulaştığında moralleri bozulur ve onlar olmadan Rum memleketini fethedemeyeceklerini, düşmanı alt edemeyeceklerini düşünürler. Kahramanın öldüğüyle ilgili yalan haber çıkararak memleketinden uzaklaşması ve birden savaş meydanında yeniden ortaya çıkması onun şöhretini yayma isteği nedeniyle

geliştirdiği bir taktiktir. Okur/dinleyici farkında olsa da bu durum anlatının sürükleyiciliğini artıran bir taktik olarak sayılabilir.

*Battalnâme*'de Harcın padişahı Târiyûn, Battal'ı zindanında esir ettiği sırada Rum kayserinden mektup gelir. Kayser mektubunda Battal'ı yakarak öldürmesini, bir avuç külünü de gözlerine sürme olarak çeksin diye kendisine göndermesini ister (161). Hükümdar, hemen yakılması emrini verir. Zindana girdiklerinde Battal çoktan oradan kaçmıştır. Ama hükümdar yerinde yatan gayrimüslim kişinin Battal olduğunu zanneder ve onu ateşe atarlar. Malatya'ya ve Rum memleketine Battal'ın öldüğü haberi yayılır. Hatta Battal'ın eşi Zeyneb Hatun bu haberin gerçek olduğunu zannederek üzüntüden ölür. Seyyid ise hakkında çıkan yalan ölüm haberini fırsat bilerek Rum memleketine gider ve rahip görünümünde kayserin yanında bulunma fırsatı elde ederek bütün planlarından haberdar olur.

Kahramanlar hakkında yayılan sözde ölüm haberi hile işlevinden başka diğer gaziler için birleştirici bir mesaj da içermektedir. Çünkü Battal'ın öldüğünü zanneden Rum kayseri, diğer gayrimüslim ülkeleriyle ittifak yaparak Müslümanlara saldırmayı ve onları Anadolu'dan sürmeyi planlar. Malatya gazileri bu durumu halifeye bildirince, halife de diğer İslam ülkelerini ittifaka çağırır (162). Battal, o sırada gayrimüslimlerin arasında kimliğini gizlemektedir. Bir gün kayserin büyük oğlu Şem'un'un askerine rastlar ve kayserin Haçlı ordularını topladığını öğrenince sinirlenir, onu İslam'a davet eder. Reddedince, askerin burnunu ve kulağını keserek kimliğini gizlemekten vazgeçer ve gayrimüslimlere ve aslında örtük biçimde de gazilere, kendisi olmadan da onların gayrimüslimleri yenebilecek güçte oldukları mesajını verir: "Var imdi, mel'un Şem'un'a eyit ki, şâd olmasun Battal'ın öldüğüne. Biz hod üç yüz altmış kişiyiz. Kâf Tagı'nın ardından gelürüz ve her birimiz birer



Battal'dır, di" (163). Battal daha sonra kıratı Aşkar'ı siyah renge boyar, kendisi de Hintli (Hindî) kılığına girerek gayrimüslimlerle savaşmaya başlar.

Üç anlatıda da gazilerin gayrimüslim askerlere işret meclisinde sarhoş oldukları sırada baskın yaptıkları betimlenir. *Saltuknâme*'de ise anlatıcı farklı olarak Rumların artık Müslümanların bu hile yöntemini öğrendiklerini askerler arasında içki içmenin Pap (Papa?) tarafından yasaklandığını belirtir: "Bre tonuz mel'ûnlar! Düşman karşunuzda ola siz süci içersiz, 'akıllarunuz gider, yatarsız. Türkler sizi hep kırarlar, siz bilmezsiniz" didi. Pes yasak itdiler kim ayruk leşker içinde süci içilmeye, her kim içerse öldüreler" (Akalin, 1987: 21).

#### o Yenilmez kötüler:

Üç anlatıda da kahramanın başına dert açan, ancak etkisiz hale getirilmesi kolay olmayan sabit kötü figürlere rastlanmaktadır. Örneğin, *Battalnâme*'de Battal, Rum kayserini öldürür, başını süngüye diker. Halife, gazileri tebrik eder. Ancak halifenin yanında 'Ukbe isimli gizli Hıristiyan bir kadı bulunmaktadır (185). Onun tanıtılmasından sonraki meclislerde 'Ukbe'nin halife ve diğer gazilere ettiği kötülükler aktarılır. Örneğin, halifeyi, Battal'ı ve diğer gazileri zehirlemeye çalışır. Anlatıcı intikam izleğini 'Ukbe aracılığıyla devam ettirir: "Tâ kim ben nâr nûr devletinde bir iş idem kayserin intikâmın bunlardan almayınca komazam. Ne vakıt kim Battal'a bir elem irişe, siz dahı ol vakıt gelin Malâtya'nın altın üstüne gönderin ve ol kavmı kılıcdan geçürün. Hiç amân virmen" (186). Benzer biçimde *Dânişmendnâme*'de gazilerin bertaraf edemediği, bir türlü meydanda yenemediği kötü figürlerden biri Efrumiyye'ye âşık olan, Rum kayserinin akrabası Nastor'dur. Dânişmend onu pek çok kez meydanda atından düşürür, ancak diğer gayrimüslim askerleri yetişip onu meydandan kaçırmayı başarırlar: "Nastor dahı süngü-y-ile

Melik'e hamle kıldı. Melik yire düşürinçe kâfirler Nastor'a at irişdürdiler, ters yüzün alup kaçdılar" (87).

○ **Gazâ anlatılarında kadınlar: Aşk, evlilik ve savaş**

*Battalnâme* ve *Dânişmendnâme*'de aşk izleğine yalnızca heteroseksüel ilişkiler üzerinden yer verilmektedir. Oğlancılık ise gayrimüslimlerin ahlak anlayışını olumsuzlamak için yararlanılan bir izlektir. *Saltuknâme*'de ise oğlancılıktan tasavvufî aşk ve gazâ *ethosu* çerçevesinde söz edildiği görülmektedir. *Battalnâme*'de gayrimüslim savaşçılar oğlancılığa düşkün kişiler olarak eleştirilirler. *Saltuknâme*'de ise Saltuk'un kendisinin de genç delikanlılara düşkün olduğu ima edilmektedir. Ancak anlatıcı homoerotik aşk duygusunu tasavvufî bir çerçevede okura/dinleyiciye sunmaktadır. Saltuk, gayrimüslimler tarafından yapılan bir şerbeti içer ve akıl sağlığını yitirir. Şerîf aklını yitirdiği sırada Sivas'a gider. Orada Hâce Hasan Mâlî'nin mahbûb oğlanı Yusuf'u görüp âşık olur: "Şerîf ol Yûsuf"ı göricek bir kez haykırdı, düşdü, kendüden gitdi. Şerîf girü yas dutmuşdı. Kimse bilmezdi anı kim Şerîf'dür" (Akalin, 1987: 45). Anlatıcı Şerîf'in o sıralarda ancak 20 yaşında olduğunu vurgular. Şerîf, Hâce'den oğlanı ister, ancak Hâce kabul etmez. Şerîf Hızır, delikanlının peşini bırakmayınca Hâce onu Kadı'ya şikayet eder ve bîmâristâna kapatılır, üç ay tedavi edilir, ancak Şerîf'in Yusuf'a duyduğu tutku geçmeyince onu kendi haline bırakırlar. Yusuf'un yaşadığı yerlerde dolaşmaya devam eder "Sivâs ehli Delü Sarı Saltık" olarak anılmaya başlar (Akalin, 46). Sinop'ta ise gaziler bir yıldır ondan haber alamadıkları için yas tutmaya başlarlar.

Şerîf delirdiği dönemde Tatar, Nogay ve Kıpçak memleketlerini gezer. Kalenderî dervişlerinin arasına katılıp dolaşmaya başlar. Her gören deliliğini iyileştirmeye çalışır, çeşitli şerbetler içirirler, geçmez. Sonunda Şerîf Hızır'ın önceden başına vurduğu bir Tatar kadın ona bir şerbet içirip iyileştirir. Görüldüğü gibi, anlatıcı

homöerotik arzuyu işleyebilmek ve bunu bir gaza anlatısının kurgusal yapısına uyarlayabilmek için Şerîf'in oğlanlara ilgisini delilikle açıklar ve bunu gayrimüslimlerin bir hilesi olarak okura/dinleyiciye yansıtır. Daha sonra Saltuk akıl sağlığını tekrar kazanır ve gaziliğe devam ederken Yusuf isimli delikanlıyla tekrar karşılaşır ve onu İslamiyete davet eder. Genç, Müslüman olur ve gaziler arasına katılır.

Gazâ anlatıları her ne kadar dinî kahramanlık destanlarının merkezde olduğu anlatılar olsa da aşk izleği ve kadın kahramanlara sıkça yer verildiği, hatta kadın kahramanların görünür olduğu metinlerdir. Bu anlatılarda kadın kahramanlar, kimi zaman kahramanın kavuşmak için uğruna türlü engelleri aştığı sevgili, kimi zaman kahramanı İslamiyetten uzaklaştırmaya çalışan baştan çıkarıcı kadın tipi, bazen de savaş meydanında erkeklerle birlikte savaşan kadın gazi rollerini üstlenmektedir. Ancak şunu da belirtmekte yarar var, üç anlatıya göre kadınların en az görünür olduğu metin *Saltuknâme*'dir. *Battalnâme* ve *Dânişmendnâme*'de erkeklerle birlikte savaşan, neredeyse onlar kadar güçlü kadın kahramanlar karşımıza çıkarken, *Saltuknâme*'de kadınlar daha geri plandadır. Anlatıda çoğunlukla eş, anne rollerinde ya da esir konumunda görünürler. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise sevgili figürü olarak bile kadınlara rastlanmamakta, Hayreddin Paşa'nın ailesinden bile metinde nadiren "haremi" ifadesiyle söz edildiği görülmektedir.

*Battalnâme* ve *Dânişmendnâme*'de kadın gazilere rastlanmaktadır. Bu iki anlatıda erkekler kadar iyi savaşan kadın figürleri *Dede Korkut Oğuznâmeleri*'nde karşımıza çıkan Selcen Hatun'u akla getirmektedir. *Dânişmendnâme*'de en önemli üç gaziden biri Amasya beyi Şattat'ın kızı Efrumiyye'dir. Efrumiyye henüz Dânişmend Gazi ya da sevgilisi Artuhi'yle karşılaşmadan önce rüyasına giren Hz. Muhammed'in İslamiyet'e davetini kabul ederek Müslüman olmuştur. Şattat, kızını kayserin

akrabası Nastor’la evlendirmek üzereyken düğün gecesinde Dânişmend Gazi ve Artuhi onu kurtarırlar. Efrumiyye o gecedan itibaren onlara katılır ve gayrimüslimlerle korkusuzca çarpışmaya başlar. Anlatıcı Dânişmend, Artuhi ve Efrumiyye’den söz ederken “üç server” ifadesini kullanır. Başka bir deyişle, fiziksel güç ve silahşorluk yeteneği bakımından Efrumiyye’yi erkek kahramanlardan ayırmamaktadır. Yalnızca gazileri öven sıfatlar kullanırken cinsiyete göre farklı sözcükler kullandığı görülür. Anlatıcı ve Melik Dânişmend, Efrumiyye’den “bânû-yı cihân” tamlamasıyla söz ederek kadınlığını vurgularlar. Anlatıcı üçünün kahramanlığını ayrı ayrı benzetmelerle över: “Melik Dânişmend arslan gibi anardı, Artuhi siyl gibi çağlar-ıdı, Efrumiyye yil gibi eserdı” (93). Üstelik anlatıcı üç gaziye 30.000 askerle mücadele edebilecek kadar güçlü kahramanlar olarak betimler: “Ol otuz bin çeri deniz gibi kaynardı. Ol üç server neheng gibi anardı. Cân u gönül ile çalışurlardı, uruşurlardı. Çeriye sag koldan sol kola dökerlerdi” (84).

Gayrimüslimlerin de Efrumiyye’nin kahramanlığını övdüğü aktarılır.

Örneğin, Efrumiyye savaş meydanına giren 20 gayrimüslim askerini birer kılıç darbesiyle öldürür. Şattat, kızını tanıyamaz ve Nastor’a bu savaşçının kim olduğunu sorar: “Şattat Nastor’dan sordı kim: ‘Bu ne afetdür kim meydânda bunun gibi işler itdi’ didi. Nastor iytdi: ‘Senin kızundur’ didi” (86). Dördüncü meclisten itibaren ise anlatıcı Efrumiyye’nin cinsiyetini yok sayarak onu bütünüyle erkek kahraman gibi değerlendirmektedir: “Ol üç server Tanrı’ya tevekkül idüp her biri bin erçe ceng iderlerdi” (101). Hatta Efrumiyye’nin Artuhi’ye göre daha yetenekli ve dayanıklı bir savaşçı olduğu düşünülebilir; çünkü Artuhi gayrimüslimlerce esir edilir, kolunu kaybeder. Kesilen kolu Hz. Hızır sayesinde iyileştirilir ve vücuduna yeniden eklenir.

*Battalnâme*’nin on ikinci bölümünde Battal, ‘Ukbe’nin oğlu Velîd’in peşine düştüğü sırada bir orduyla karşılaşır. Ordu, Bedrun Şah isimli bir beye aittir. ‘Adn-ı

Banu isimli bir kadın savaşçıyla düelloya etmeye gitmektedir. Çünkü ‘Adn-ı Banu hangi erkek onu savaş meydanında yenerse onunla evleneceğini ilan etmiştir. Bedrûn Şah da, rüyasında Battal Gazi’nin gelip onu İslamiyete davet edip ‘Adn-ı Banu’yla kendisini evlendireceğini görmüştür. Battal, bu hikâyeyi dinlediği sırada aslanla birlikte ilerleyen bir şövalyeye rastlar. Şövalyenin yüzü gözü kapalıdır. Şövalye, Battal’a meydan okur, çarpışmaya başlarlar. Battal, onu yenmeyi başarır, şövalyenin o sırada başı açılır ve kadın olduğu anlaşılır. Anlatıcı o ana gelinceye kadar savaşçıdan “herif” sözcüğüyle bahsederek okuru/dinleyiciyi şaşırtır (222). Ertesi sabah ‘Adn-ı Banu, onunla evlenmeye aday olan erkeklerle çarpışır, hepsini yener ve başlarını keser. Sonunda Bedrûn Şah meydana girer ve düelloya başlarlar. ‘Adn-ı Banu, Bedrûn’u tek seferde atından yere düşürür. Tam başını kesmek üzereyken Battal Gazi durumu anlayıp meydana girer, ‘Adn’ı kendisi yener ve onu Bedrûn’la evlendirir (223). Battal o sırada kızın babası Hamîrân’ı da İslamiyete davet eder. Ancak Hamîrân kayserden korktuğu için dinini değiştiremeyeceğini ama kızıyla Bedrûn’un evlenmelerine razı olduğunu bildirir.

*Saltuknâme*’de kadınlar her ne kadar çoğunlukla geleneksel rollerde betimlense de nadiren savaşçı figürler olarak da karşımıza çıkar. Anlatının ikinci cildinde Sarı Saltuk Türkistân ve Hıtây ülkelerini gezer. Türkistân padişahının silahşorluğunu ve ordusunun gücünü duymuştur, onunla tanışmak ister. Ancak padişahın ülkesinden ayrıldığını, Hâverân sultanının kızıyla evlenmek istediği, sultan izin vermediği için onunla savaşmaya gittiğini söylerler. Anlatıcı Hâverân padişahının Uygur Türkleriyle ittifak kurduğunu aktarır. Böylece, bu savaşın yine bir tür gazâ olduğunu ima eder. Bunun üzerine Sarı Saltuk da Türkistân ordusuna katılır. Hâverân padişahının Meh-pîrûz isimli silahşorluğuyla ünlü güzel kızı da savaş meydanına çıkar ve Sarı Saltuk’la düello etmek ister. Saltuk onu “Sözi ko, hüner arz eyl” diyerek meydana

çağırır. Bütün gün savaşır, çünkü Saltuk onu hemen yenmeyi istemez. Ertesi gün cenge devam etmeye karar verirler. Ertesi sabah kız, önce Melik Satı Han'la düelloya tutuşur. Ancak Han, kızın güzelliğinden etkilendiği için çarpışmaya odaklanamaz. Meh-pîrûz tam onu öldürmek üzereyken Sarı Saltuk meydana girer ve onun savaş meydanında işi olmadığını, evinde oturması gerektiğini söyler: “İy saçı kesük! Sen bir ‘avrat olasin, senün meydân ne şânundur? Yüri var evde otur. Uş vardum, çek elün Han’dan, iy bî-merhamet!” (Akalın, 1988: 9). Diğer iki gazâ anlatısında ne anlatıcılar ne de kahramanlar kadınların er meydanında savaşmalarını, silahşorluk yeteneği göstermelerini eleştirmezler. Burada ise *Saltuknâme* anlatıcısı kurmacada dahi kadının geleneksel rollerinden sıyrılmaması gerektiğini ima etmektedir.

*Battalnâme*'de kadınlar aynı zamanda Müslüman erkekleri yoldan çıkarabilecek, onları Hıristiyanlığa davet edebilecek hilekâr kişiler olarak da betimlenmektedir. Başka bir deyişle, gazâ anlatılarında yalnızca savaşçı kadın figürlerine dayanarak bu metinlerde geleneksel ataerkil bakışın değişmiş olduğu ileri sürülemez. Çünkü anlatılarda savaşçı kadınlarla aynı oranda kahramanı aldatan, zayıflıklarından yararlanan kadın figürlerine de yer verilmektedir. Rum kayseri, kızkardeşi Ketâyûn'u Battal'ın kaçırmasını engellemek için deniz içinde bir kalede saklamaktadır. Battal, oraya rahip kılığında girer ve kızı kaçıır. Ketâyûn, Müslüman olmayı ve Battal'la evlenmeyi reddeder. Gerdeğe girecekleri gün sözde Müslüman olur, daha sonra sandıklarını açar. Battal'a zehirli meyveler hediye eder, acıkınca yemesini tembih eder. Battal, meyveleri yiyince kendinden geçer ve gayrimüslimlerin eline düşer. Ketâyûn daha sonra yüzü örtülü olarak Battal'ın yanına gider. Battal uyanınca, örtüsünü açıp şöyle der: “Yâ Battal ‘ayyâr! Gördün mi kim zeyrek kuş nice iki ayağından tutulur ise sen dahî ‘ilmi çok okumuşsın ammâ ‘avrat mekrinden bilmezsin” (228). Aynı anlatıda Harcın padişahının kızı Gülendâm,

babasıyla anlaşma yapar. Eğer Battal'ı yoldan çıkarıp Hıristiyan olmasını sağlarsa, babasının kendisini onunla evlendirmesini ve sağ kolu olarak atamasını ister. Babası bu anlaşmayı kabul eder (160).

*Battalnâme*'nin onuncu meclisinde Battal, Rum kayseri Konstantin'in kızkardeşini Abdü'l-vehhâb aracılığıyla İstanbul'dan halifeye gönderir. 'Ukbe, Battal'a ve Abdü'l-vehhâb Gazi'ye iftira etmek, halifeyle aralarını bozmak için kızı kaçırp İstanbul'a götürür ve hükümdar onu Kız Kulesi'nde saklar. 'Ukbe, halifeye kızı Abdü'l-vehhab'ın kaçırp Battal'a götürdüğünü, çünkü Battal'ın pişman olup kızı istediğini söyler. Halife, Abdü'l-vehhâb Gazi'yi yakalatır, kızı nerede sakladıklarını sorar. Gazi bilmediğini söyleyince ona işkence ettirmeye başlar. Battal, bu sırada olan biteni öğrenip İstanbul'a gider rahip kılığında Kız Kulesi'ne girip kızı tekrar halifeye geri getirir. Burada anlatıcının eski efsaneleri gaza serüvenleri içerisine uyarlayarak dâhil ettiği görülmektedir. Böylece aşk izleği, efsaneyle birleştirilerek anlatıcı gazâ hikâyelerinin daha keyifli ve sürükleyici bir olay örgüsüyle okura/dinleyiciye ulaşmasını sağlar. Başka bir deyişle, gazâ anlatıcıları savaş hikâyelerinin tekdüzeliğini kırmak ve maceraları daha sürükleyici hale getirmek aracılığıyla aşk izleğinden, halk hikâyeleri motiflerinden ve efsanelerden yararlanırlar.

Aşk mesnevilerinde kahramanın sevgiliyle kavuşabilmesi için önüne aşması gereken pek çok engeller konur. Bu izleğe gazâ anlatılarında da rastlanmaktadır. Ancak anlatıcılar bu izlekten de yine gazâ *ethos*'una göre uyarlayabilecekleri biçimde yararlanırlar. On birinci mecliste, Battal'ın okula giden oğulları hocalarına vermek için Battal'dan hediye isterler. Battal, kaftanını çıkarıp onlara verir. Bunun üzerine eşi Gülendâ, Battal'a neden bu kadar güçlü, marifetli bir yiğit olmasına karşın hiç dünya malı edinmediğini sorar. Seyyid Battal, bunun üzerine ona Hz.

Muhammed'in de bu şekilde davrandığını, gayrimüslimlerden ele geçirilen ganimeti fakirlere ve dervişlere paylaştığını, kendisinin pay almadığını, Hz. Ali'nin de böyle davrandığını anlatır. Gülendam da Emir Ömer'in neden hazinesi olduğunu, günde iki farklı kıyafetle dolaştığını sorar. Battal, bunun üzerine eşine üzülmemesini (!), onun kızını kendisine ikinci eş olarak isteyeceğini söyler (207). Emir Ömer, kızının rızasını aldığı için evlenmelerine izin vermek ister, ama eşi engel olur, Battal'ın karşısına türlü zorluklar çıkar. Her bir zorluk da macera içinde bir başka maceranın kapılarını açar. Örneğin, Emir Ömer'in eşi Battal'dan Hindistan'da bulunan beyaz bir fil getirmesini ister. Battal, Hindistan'a gittiğinde hükümdarı İslamiyete davet eder. Hükümdar da bunun üzerine kendi şartlarını sunar. Battal'ın, kızını esir tutan devle savaşp onu kurtarması halinde Müslüman olacağına söz verir. Battal'ı görev içinde yeni görevler beklemektedir. Battal, Hint padişahının verdiği bütün görevleri yerine getirerek Hindistan'da da İslamiyeti yaymaya başlar. Daha sonra da Emir Ömer'le eşinin verdiği görevleri yerine getirerek Malatya'ya döner ve Emir Ömer'in kızıyla evlenir. Böylece anlatıcı romans edebiyatının aşk izleği ve devlerle savaş gibi olağanüstü konularından yararlanarak gazâ düşüncesiyle ilgili örtük mesajlar iletir. Gazi, gayrimüslimleri İslamiyete davet etmek ve dini yaymayı başarabilmek için hiçbir zorluk ve engelden yılmamalıdır. Karşısına çıkan her serüvene atılmaktan çekinmemelidir. Başka bir deyişle, bütün bu iç içe geçen engeller ve serüvenler dizisinin arka planında verilmek istenen mesajlar bulunmaktadır. Bu örnekte verilen mesaja göre, ideal komutan gazâ sonrası elde edilen ganimeti adaletli bir biçimde paylaşmalı, kendisi ise dünyevî nimetlerin peşinde koşmamalıdır. Anlatıcı dolaylı bir biçimde gazi için en büyük ödülün bu dünyada iyi bir eş, öbür dünyada ise cennet olduğunu vurgulamaktadır.



Gazâ anlatılarında aşk ve evlilik daha çok gayrimüslimlerin İslamiyete davet edilmesi için araç işlevi görmektedir. *Dânişmendnâme*'de Artuhi, Dânişmend Gazi'yle çarpışır, ancak birbirlerini yenemezler, bunun üzerine gece düelloya ara verirler. Dânişmend dinlenirken Artuhi'nin tanbur çalarak ayrılık ve hasret şiirleri söylediğini duyar. Ertesi gün yeniden düello için buluştuklarında Dânişmend, onu İslam'a davet eder. Artuhi eğer sevgilisi Efrumiyye'yle kavuşmalarını sağlarsa Müslüman olacağına söz verir. Aynı anlatıda benzer pazarlık biçimi bir kez daha karşımıza çıkar. Mihayil, Artuhi'yi zindanda esir tutarken onun yeğeni Paniç zindana gider. Zindanda Artuhi'nin bağlı olup olmadığını kontrol ederken *Kur'an* okuyuşu hoşuna gider. Artuhi'ye kim olduğunu sorar. Artuhi ona maceralarını anlattıktan sonra Paniç de kendi derdini anlatır. Dayısı Mihâyil'in kızına âşıktır ancak, dayısından kızını istemeye çekinmektedir. Bunun üzerine Artuhi onu İslama davet eder. Kendisini ve diğer Müslüman esirleri serbest bırakması karşılığında onu Mihâyil'in kızıyla kavuşturmaya söz verir (118).

*Battalnâme*'de, Battal'ın kahramanlık özelliklerinin yanı sıra kadınlar için çekici bir erkek olduğu da sürekli vurgulanır. Kahramanın anlatıda pek çok kez evlendiği görülür. Anlatıcı Battal'ın bu yönüyle ilgili görüşlerini Emir Ömer'in kızı aracılığıyla dolaylı bir biçimde ifade eder. Battal, Emir Ömer'in kızını istediğinde Emir Ömer ona zaten eşi olduğunu belirtir. Battal, bunun üzerine Hz. Muhammed'in dokuz eşi olduğunu söyleyerek kendisinin de bu durumda iki eşi olabileceğini savunur. Emir Ömer'in kızı ise Battal'ın sık sık âşık olup evlenmesini yine onun güçlü bir kahraman oluşuyla ilişkilendirir: "Nola, anın her 'uzvına bir avrat gerekdir" (208). Anlatıcının bu görüşü kadın kahraman aracılığıyla dile getirmesi son derece ilginçtir. Başka bir deyişle, çokeşlilik burada kahramanın fiziksel gücünü, destansı özelliklerini kanıtlayan bir durum olarak yansıtılmaktadır.

○ **Gazâyâ engel olan figürler: Halkın savaştan kaçınması**

Battal ilk kez gayrimüslimlere karşı gazâ başlatmak istediğinde Emir Ömer ve diğer ulu kişiler onu desteklemezler. Bunda yakınında bulunan Abdü's-selâm'ın karşı çıkışları da etkilidir. Rum kayseri, Emir Ömer'e mektup göndererek Cafer'i kendilerine teslim etmesini, yedi yıl boyunca haraç ödemelerini ve halifeyle birlikte kendisini ziyaret etmelerini ister (80). Abdü's-selam mektubu görünce Cafer'i kayserle başlarını derde soktuğu için suçlar. Cafer ise yalnızca Allah'a sığınarak mücadeleye başladığını, tek başına onlara karşı savaşmayı sürdüreceğini belirtir. Emir Ömer'in, bu noktada Cafer'e hâlâ destek vermediği görülür. Abdü's-selam ise "gazâyâ engel olan kişi" konumundadır. Bilindiği gibi İslam hukukçuları gazâyâ engel olunmaması konusunda görüşlerini belirtmişlerdir.

Buradan anlatıcının olay örgüsünü yalnızca okuru/dinleyiciyi oyalamak ya da eğlendirmek amacıyla değil, aynı zamanda gaza düşüncesinin kurallarını aktarmak, propagandasını yapmak için de oluşturduğu anlaşılmaktadır; çünkü anlatıda karşımıza çıkan bazı olaylar İslam hukukçularının cihadla ilgili bildirdikleri görüşleri ima etmektedir. Ancak yalnızca belirli örneklerden yola çıkarak gazâ anlatılarının her yönüyle İslam savaş hukukuyla örtüştüğü iddia edilemez. İslam hukukçuları Müslümanları savaşta öldürülen kişilerin bedenlerine zarar verilmemesi, başlarının vücutlarından ayrılmaması ya da başlarının mızraklara saplanmaması konusunda uyarırlar (Hadduri, 1999: 114). Ancak bu anlatılarda kahramanların öldürdükleri kişilerin başlarını mızraklar üzerinde dolaştırdığı, gayrimüslimleri bu yolla korkuttukları görülür. Hatta *Saltuknâme*'de, anlatıcı pek çok kez Sarı Saltuk'un öldürdüğü kişilerin derilerini yüzüp içlerini samanla doldurduğunu betimler.

*Saltuknâme*'de de Müslümanlar arasında benzer isteksizliğe rastlanır. Şerîf gelen elçinin burnunu kulağını kesip geri yolladığında durumu gören gayrimüslim beyleri

durumu Üngürüs kralına bildirir. Kral asker toplayıp savaş ilan eder. Bunun üzerine Müslüman beyler, savaş açılmasına neden olduğu için Şerîf'e sinirlenirler: "Sen bunun gibi işi n' için idersin dahî henüz bir oğlansın ne revâdur bunun gibi senâ'at idesin?" (5). Şerîf, beylerin azarlamasına bozulup evine gider, uykuya dalar, rüyasına Battal Gazi girerek mağaraya gidip atı Aşkar'ı, savaş aletlerini ve Dahhâk'ın kılıcını, Güştasb'ın kalkanı ve Hz. Hamza'nın silahını alıp gazâyâ başlamasını ister.

*Dânişmendnâme*'de ise Müslümanlar arasında gayrimüslimlere karşı savaşma konusunda bir isteksizlikten söz edilmez. Çünkü Saltuk'dan farklı olarak Melik Ahmed doğrudan kendisi gazâyâ başlamaz. Silahşorluk ve ilim eğitimi aldığı sırada Battal Gazi rüyasına girerek neden gazâyâ başlamadığını sorar ve onu gayrimüslimlerle savaşa başlaması için teşvik eder. Dolayısıyla, Dânişmend Gazi, Battal ve Saltuk gibi gazâ için iç motivasyonla hareket eden bir kahraman olarak betimlenmemiştir. Hatta Battal Gazi rüyasına girip onu teşvik ettiği halde yine de savaşa başlamadan önce halifenin iznini almak için Bağdat'a gider ve izin aldıktan sonra savaşa başlar. Şerîf Hızır ise Battal Gazi gibi hem gayrimüslimlerle mücadele etmek hem de Harcenevan padişahından babasının intikamını almak için tek başına Amasya'ya sefere çıkar. Orada gayrimüslimlerle savaştıktan sonra tekrar Sinop'a döner. Ancak Saltuk'un saldırısından kurtulmayı başaran gayrimüslimler durumu Harcenevan beyi Tırbanos'a bildirirler. Bunun üzerine aynı *Battalnâme*'de olduğu gibi Sinop şehrinin ulu kişileri Saltuk'a kendi başına hareket ettiği için kızarlar ve Tırbanos'un gücünden korkarlar: "Nice idelüm? Bu oğlan bu gavgayı depretdi, yiğreği oldur kim Tırbanos'a Şerîf'i virevüz, belâyı def' idevüz" (Akalin, 1987: 9). Ancak Emir Ali'nin oğlu Emir Osman onlara karşı çıkarak din yoluna girmiş kişilerin böyle konuşmaması gerektiğini söyler (Akalin, 10). Emir Osman, Şerîf'i destekleyerek Tırbanos'a savaş ilan eder.

Bu anlatıların cihad düşüncesiyle örtüşen ve ayrışan yönleri elbette onu üreten ve aktaran hikâyecilerin din bilgisinin düzeyi ve hayal güçleriyle ilgilidir. Çünkü bütün propagandacı yönlerine rağmen, bu anlatıların aynı zamanda okurun/dinleyicinin ilgisini çekmek, etkilenmesini sağlamak için üretilen romans-epikler olduğu unutulmamalıdır. Mensur gazâ anlatılarının neden romans-epik türünde değerlendirildiği sonraki bölümlerde ayrıntılı biçimde tartışılacaktır.

○ **Gazilerin savaş meydanında gayrimüslimlere göre sayıca az olmaları:**

Gazâ anlatılarında karşımıza çıkan bir diğer paralellik, gazilerin gayrimüslim ordu karşısında sayıca az olmalarıdır. Üç anlatıcı da bunu özellikle vurgulayarak hem bu anlatıyı dinleyen “gazi adayları”nı teşvik etmeyi, hem de Müslüman kahramanların ne kadar güçlü olduğunu hissettirmeyi amaçlar. Çünkü gayrimüslim beylerin gazileri alt edebilmek için sıklıkla diğer beylerle ittifak kurdukları görülür. Örneğin, *Saltuknâme*’de Bizans beyleriyle Avrupa Devletleri ittifak kurarlar: “Ve rivâyet iderler kim Üngürûs beğlerine buyurdi kim: ‘Siz benümle yürün. Bu Türkleri bir yana itmeyince atumdan inmezem’ didi. Ol Filyon/Firenk’e haber gönderdi kim: ‘Sizler dahı binün, ceng-i ‘azîm iderem. Niçe bir bu Türkleri koyam. Birer birer bunlarla ceng olmaz. Pes Firenkler ve Rûmîler bindiler” (Akalin, 1987: 24-5). Savaş meydanındaki düello sahnelerinin betimlendiği bölümlerde yukarıda sözü edilen mesajlar güçlü bir biçimde okura/dinleyiciye iletilmektedir. *Battalnâme*’de ana kahramanın yokluğunda gayrimüslimlerle mücadele eden gazilerden İbrahim’le gayrimüslim savaşçılardan ‘Alîkân düello etmek için meydana girer. ‘Alîkân, İbrahim’in motivasyonunu kırmak için gayrimüslim “askerin yer gök götürmez ve yetmiş iki millet dahı şöyle ittifâk” ettiklerini söyler (171). İbrahim Gazi ise, gayrimüslimlerin beylerine güvenerek savaş meydanına girdiklerini, kendilerinin ise Allah’a sığınıp geldiklerini belirtir. Anlatıcı, İbrahim’in sözleri aracılığıyla Allah

yolunda savaşanların galip geleceklerini ima ederek motivasyonu artırıcı propaganda yapar.

o **Kahramanın düşmana kendisini tanıtması:**

Üç anlatıda da kahramanların bir diğerk ortak yönü, gayrimüslimlerle teke tek çarpışmaya geçecekleri zaman önce kendilerini tanıtmalarıdır. Bu tekrarlayan tanıtma kalıpları epik edebiyat açısından da önemli bir özelliktir. Gazilerin genellikle hile ya da kılık değıştirme yoluyla gayrimüslimlerin arasına karıştığı durumlarda birdenbire ortaya çıkıp kendilerini tanıttığı görülür. Battal Gazi, bu tür durumlarda kendisini “Benem Battal, kâfire kattal” sözüyle tanıtır. Dânişmend Gazi’nin tanıtma kalıbı ise çok daha uzundur. Altıncı mecliste, Dânişmend, Artuhi’yi ararken Giryâs deresi kenarında bağlık bahçelik yerler görür, içinde bir saray vardır. Kapısında duran silahlı gayrimüslim askerler, ona kim olduğunu sorar ve kendisini tanıtır onlarla çarpışmaya başlar: “Benem Melik Dânişmend Gazi, birdür önümde tag-ıla yazı, benem yakan kelisa vü burgazı, kâfirlerin işin bitürem elime girince boğazı” (116). Şerif Hızır ise yalnızca “Benim Sarı Saltuk” diyerek tanıtır. Bu tanıtma kalıpları anlatılarda tehditkâr bir izlenim verme işlevindedir, başka bir deyişle kahramanın adıyla, söz yoluyla gayrimüslimleri korkutması artık yiğitliğini, silahşorluğunu geniş bir coğrafyada kanıtladığını, ün kazandığını göstermektedir. Zaten bu nedenle üç anlatının da ilerleyen bölümlerinde kahramanlara “cihan pehlivanı”, “şâh-ı cihan” gibi ifadelerle hitap edildiğı görülür. Başlangıçta, Battal’ın gazâlarını desteklemeye yanaşmayan Emir Ömer, Hz. Ali’nin el yazısını gördükten sonraki maceralarda Battal’a “şâh-ı cihan” tamlamasıyla hitap etmeye başlar. Saltuk’dan da sıklıkla “cihan pehlivan” olarak söz edildiğı görülür. Bu tür ifadeler gerek *Battalnâme* gerek *Saltuknâme* anlatıcısının bütün dünyayı dolaşmış, ünü her yere yayılmış büyük kahramanlar yaratma iddiasında olduğunu göstermektedir.

○ **Kahramanın tercihi: Yalnızlık ya da takım ruhu**

Cafer, kayserin ordusuyla tek başına savaşmaya giderken, Malatya'daki diğer yiğit kişiler gönüllü olarak onun peşinden giderler; ancak Cafer'in bundan henüz haberi yoktur. Böylece dinleyicilere/okurlara gazâyâ katılmayı teşvik eden mesajlar verilir. Bu noktada anlatıcı son derece epik savaş sahneleri betimlemeye başlar. Hatta bu betimlemelerin diğer gazâ anlatılarında kalıba dönüştüğü görülür.

*Battalnâme*'deki savaş sahneleri görsel açıdan da başarılıdır. Önce kayserin ordusu Müslümanlara karşı savaş ilan eder. Emir Ömer, Cafer'e destek vermediği için onun peşinden gelen bir ordu yoktur. Anlatıcının grafik üslubunu örneklemek adına savaşın başlangıcını alıntılarla yararlı olacaktır:

[K]arşudan kûslar, nekkâreler çalındı, tozlar kopdı. Cafer tîz Aşkar'ı hazırladı, süvâr oldu: “Yâ pîr mübârek! Himmetin benimle bile olsun!”dir. “Tamından teferrüç kıl! Gör kim Allâh ‘inayetinden ve Resûl-i Ekrem mu’cizatından ol ‘âsîlere neler iderim.” Didi ve karşı yürüdi (82).

Gazâ anlatılarında kahramanların genellikle tek başlarına düşmanla çarpıştıkları, yiğitliklerini bu şekilde kanıtlamaya ve ünlerini dünyaya yayma hedefinde oldukları görülür. *Battalnâme*'de yukarıda sözü edilen mecliste Battal, yaşlı bir kadının dostlarını kendisine ulaştırdığını ve gazilerin onu savaşta yalnız bırakmak istemediklerini gördüğünde tek başına savaşmaya alıştığından söz eder: “Yavuz iş işlediniz, benim gussam dahı artardınız. Ben hod yalanızlığı severdim, siz bana ayak bağı oldınız” (145). Battal Gazi ve Sarı Saltuk tek başına savaşan, memleketler fetheden kahramanlar olarak betimleniyor. Her iki kahramanın da askerlerle teke tek çarpışmaları görsel bir betimlemeyle aktarılır. Yüzlerce kişiye karşı tek başına mücadele eden kahraman tipi yine romans edebiyatının bir ürünü olarak görülebilir.

Sarı Saltuk da tek başına savaşıyan bir gazi olarak resmedilmiştir. Hatta Habeşistan’a giderken Şam padişahı onu misafir eder ve hükümdar Afrika’da Kakum ve Çerçür adlı iki haramî kabile olduğundan söz ederek bu kabilelerin Mısır sultanını da sindirdiğini, onları tek başına yenemeyeceğini söyleyerek gitmemesini tavsiye eder. Bunun üzerine Sarı Saltuk, hükümdara atası Battal Gazi ve onun babası Hüseyin Gazi’nin de düşman ordularıyla tek başlarına çarpıştıklarını hatırlatır: “Yâ pâdişâh! Kitâblarda işitmedün mi kim benüm ceddüm Seyyid Ca’fer b. Hüseyin Gâzî ya’nî Battâl cihân pehlevân, her yirde tenhâ giderdi ve hem Hazret-i ‘Alîyyü’l-Murtaza dahı yalunuz kâfire karşı varurdi. Ben dahı anlarun aslıyam, gam yimezem” (Akalm, 1987: 202). Başka bir deyişle, Saltuk soy ağacı bakımından Battal’ın neslinden geldiğini söylemekle kalmayıp *Battalnâme*’yi okuyarak onun gibi bir kahraman olmak, hatta şöhret ve yetenek bakımından onu aşmak niyetindedir. Her ne kadar Sarı Saltuk da Battal Gazi gibi eşi görülmecek derecede güçlü ve yetenekli bir savaşçı olarak betimlense de anlatıda – *Battalnâme*’de dile getirildiği gibi – yine de her gazinin bir gün onun gibi olabileceği vurgulanır. Sarı Saltuk, hastalandığı sırada Musevî bir doktor tarafından kendisine içirilen şerbetten sonra aklını kaybettiği sıralarda gezgin bir derviş gibi memleketler arasında dolaşmaktadır. Bizans tekfuru bu haberi alınca Pap’a (Papa?) diğer gayrimüslim beylerle ittifak kurup Müslümanlara saldırmayı teklif eder. Ancak Pap, mektubunda bu planı reddeder; çünkü Hz. İsa ona rüyasında görünmüş ve Türklerle barış içinde olmalarının daha sağlıklı olacağını tavsiye ederek Sarı Saltuk’un yokluğunda diğer gazilerin de en az onun kadar mücadele edilmesi güç savaşçılar olduğunu söylemiştir: “[E]ğer ol kimse gelmedin yürüyeüz her Türk başlu başına Şerîf Saltık olur. Şöyle bilesiz” (Akalm, 1987: 58).

*Dânişmendnâme*'de ise propagandist yaklaşım daha yoğun olduğu için sıklıkla gaziler arasındaki birlik ruhunun, takım çalışmasının ne kadar önemli olduğu vurgulanır. Savaş sahnelerinde bu fark açık biçimde görülmektedir. Dânişmend Gazi'nin Artuhi, Efrumiyye ve diğer gazilerle birlikte Deryanos kilisesinin rahipleriyle savaştıkları sahne takım çalışmasının önemini vurgulaması açısından burada aktarılması yerinde görünmektedir:

Ol râhiplerin bir serveri varıdı. Papas dirler-idi. Derhâl turı geldi, silâh geydi, taşra çıkup çeriye hamle kıldı, islâm leşkerin sıdı. Andan Artuhı'ya irdi, bir kezden gürzin urdı, Artuhı'yı atdan yıkdı. Diledi kim bir dahı ura. Nâgâh Efrumiyye irdi, süngüsün Papas'a havâle kıldı. Papas men' eyledi. Papas girü dönüp bir darbla Efrumiyye'yi dahı yıkdı. Helâk itmek dileyince 'Osmân irişdi. Kılıç ile Papas'a hamle kıldı, Papas kalklan-ıla men' eyledi [...] Derhâl Melik Dânişmend Gâzî irüp bir na'ra şöyle urdı kim la'înün levni mütegayyir oldı (111).

Battal ve Saltuk ise sürekli yanında silah arkadaşı olmayan kahramanlar olarak çoğu zaman tek başlarına seyahat etmeyi ve savaşmayı tercih ederler. Elbette, metinde onlara destek veren diğer gazilerin isimleri de geçer; ancak bu kişiler onların sürekli yanında bulunamamaktadır. Her ne kadar *Dânişmendnâme*'de kahramanlar arasındaki ekip ruhuna dikkat çekiliyorsa da, hiçbir savaşçının baş kahraman Dânişmend kadar güçlü olmadığı açık bir şekilde görülmektedir. Yukarıda aktarılan sahnede de görüldüğü gibi Artuhi, Efrumiyye ve Osman Gaziler Deryanos kilisesinin rahibiyle kıran kırana çarpışsalar da, ancak Dânişmend Gazi onu alt etmeyi başarır.

#### ○ **Epik kahramanın ünlü savaşçılarla teke tek çarpışması:**

Epik edebiyatın bir özelliği kahramanın kendisi kadar güçlü ve adı duyulmuş savaşçılarla çarpışmasıdır. Gazâ anlatılarında da gazilerin çarpıştığı kişilerin rakip olabilecek güce sahip ünlü kahramanlar olduğu görülür. Bu kişiler isimleriyle bazen de fiziksel özellikleriyle tanıtılır. Cafer, meydanda ilk olarak Tânûs-ı Rûmî adlı bir yiğitle düello eder. Bu düello sahnesinde Cafer'in fiziksel gücü vurgulanır; çünkü Cafer kılıcıyla vurduğunda Tânûs-ı Rûmî'nin gövdesi parçalara ayrılır. Anlatıcı



özellikle kahraman için zorlayıcı bir rakip olduğunu vurgulamak istiyorsa fiziksel özellikleri ya da heybetli görünümü hakkında kısaca bilgi verir. Örneğin, Tânûs-ı Rûmî'nin arkasından Kibriyânus isimli bir pehlivan meydana çıkar, anlatıcı onun heybetli ve korkutucu görünümünü şöyle betimler: “Ol mel’ûn nâ-bekâr meydâna at sürdi. Omuzında taga benzer beş yüz batman gürz heybet-ile irdi, havâle eyledi” (82). Cafer, ona da korkusuzca saldırır ve Kibriyânus’un elinden silahını kapar, bu sırada anlatıcı Kibriyânus’un avucundaki derinin gürzün sapıyla birlikte ayrıldığını betimleyerek yine Battal’ın fiziksel gücünü gözler önüne serer. Yine aynı meydanda İbriyânus adlı bir başka kahramanla savaşırken ise anlatıcı “ol tag gibi kâfiri sâz-ı selbîle bir elma gibi atından kapdı[ğın]” aktarır (83). Yine aynı anlatıda, Battal Fas padişahı Firdevs’in beyleriyle çarpışır, anlatıcı bu kişilerin de ünlü yiğitler olduğunu vurgular: “Ne kıssa dirâz edelim. Firdevs’in adı sanı bellü on beglerin başın kesdi, andan buyurdı, vardılar, elli esîr dahı mü’minler alup geldiler” (129).

Her ne kadar, Battal ve Saltuk heybetli, birkaç hamlede düşman askerini alt eden kahramanlar olarak karşımıza çıksa da, bazı çarpışma sahnelerinde zaman zaman gayrimüslim askerini yenemedikleri, çarpışmaya ara verildiği görülür. *Battalnâme*’nin ikinci meclisinde Cafer, kayserin amcasının oğlu olan Ahmer-i Tarran isimli bir pehlivanla düello eder. Ancak birbirlerine üstünlük sağlayamayınca, Ahmer-i Tarran akşam olduğu için ara vermelerini gündüz devam etmelerini önerir: “Yâ Cafer! Şimdi ahşâm irişdi. Hele var bu gice dinlen! Hem ben dahı gafıl bulundım. Sabah gine buluşavuz” (91). Gaza anlatılarında her iki dinden askerlerin de gece savaşmak konusunda isteksiz oldukları, geceleri çarpışmanın tercih edilmediği görülür. Hatta Sarı Saltuk, zaman zaman gayrimüslimlere gizlice karanlıkta saldırıda bulunur, böylece askerler karanlıkta onu tanıyamadıkları için birbirleriyle çarpışmaya başlarlar. Anlatıda bu durum “askerleri birbirine kırdı”

cümlesiyle ifade edilir. *Battalnâme*'de de Battal, kendisiyle ilgili yalan ölüm haberi yaydıktan sonra savaş meydanında anlatıcının ifadesiyle Hintli gibi gayrimüslimlerle savaşmaya başlar. Gayrimüslimlere ise meydana gazilerin girdiğini söyleyerek birbirleriyle çarpışmalarını sağlar:

Seyyid hazret dahı ol girüde kalan Akrâtîs vezir ile yüz bin ‘askere geldi, anlara dahı eyitdi: “Ne gâfil turursız? Tîz irişin, Târiyûn’ı ‘askeriyle Muhammedîler ortaya aldılar” didi. Andan ol ‘askeri havâle eyledi ve kendi dahı bir tarafa durup bir cânıbdan na’ra ururdi ve iderdi: “Benim, Ahmed-i Tarrân-ı Gâzî ve benim ‘Abdü’l-vehhâb-ı Gâzî ve benim Tavâbil-i Rûmî!” deyüp bir yanadan çıkardı ve gine uzakdan teferrüç iderdi. Kâfir ‘askeri dahı birbirin kırardı, kan gövdeyi götürdi. Ol gice yetmiş bin kâfir helâk oldu (169).

Battal, savaş meydanında kendisini ve atını siyaha boyayarak çıktığında hem gayrimüslimlere hem de gazilere kendisini tekinsiz bir yabancı olarak tanıtır, böylece iki tarafta da kim olduğuyla ilgili merak uyandırır. Hatta vezir Akrâtîs gayrimüslimleri öldüren bu kişinin kim olduğunu sorduğunda, onun “cinnî yiğit” olduğunu söyler (172).

Gazi kahramanların maharetli savaşçılar olduklarını göstermek için anlatılarda karşılarına ünlü ve yenilmez savaşçılar çıkarılır. Belki de bu nedenle gazâ anlatılarında kahramanlar yetenekli, genç savaşçıları öldürmek istemezler, önce İslam’a davet etmeye çalışırlar. Kahramanın yiğit bir savaşçıyı öldürmeye kıyamaması gazâ anlatılarını epiğe yaklaştıran noktalardan biri olarak sayılabilir. Elbette İslam’a davet İslam hukukçularına göre cihad *ethos*unun zorunluluklarından biridir. Müslümanlar saldırıya geçmeden önce inanmayanları ya da diğer dinlere inananları İslam’a davet etmek zorundadır. Ancak burada kahramanların ünlü savaşçıları öldürmemek istemeleri yalnızca cihad *ethos*uyla ilgili değildir, aynı zamanda epik edebiyatın etik düzeniyle, kahramanlık normlarıyla ilgili bir durumdur. Üstelik iki tarafın savaşçılarında bu davranışa rastlanmaktadır.

*Battalnâme*'nin sekizinci bölümünde Emir Ömer, kayserin Malatya'ya Kilbâd isimli bir yiğitle yüz bin asker gönderdiğini duyunca morali bozulur. Kendisi de on bin Müslüman askerini hazır tutar. Battal, bu haberi alınca Kilbâd'ın peşine düşer. Onun ve askerlerinin kampını bulur. Kilbâd'ı uyurken seyreder, güzel yüzlü bir yiğit olduğunu görünce öldürmeye kıyamaz, önce İslam'a davet eder (151).

Üç anlatıda da birebir çarpışma sahneleri çok yoğundur, bu yönü gazâ anlatılarını epik edebiyata yaklaştıran özelliklerden biridir. Hatta anlatılarda kahramanlar arasındaki düello durumları “er dilemek” deyiimiyle ifade edilir. Başka bir deyişle, kahraman, karşı taraftan kendisi kadar güçlü bir rakibe meydan okur, çarpışma için onu meydana davet eder. *Saltuknâme*'den bir sahne örnek verilebilir: “Şem'ûn adlu bir kâfir meydâna at depüp çağırıp, er diledi. Sünnîlerden Bertus adlu bir er meydâna girüp ol kâfiri helâk itdi (Akalin, 1987: 14). Yine *Saltuknâme*'de Şerîf, Amasya beyinin askerleriyle savaşırken bir şövalyeyle (süvâr) karşılaşır. Şövalye, Şerîf'ten yüzünü açıp göstermesini ister. Anlatıcı bu sahneden biraz önce zaten Şerîf'in ergenlik çağında olduğunu vurgulamıştır. Şövalye de onun genç bir delikanlı olduğunu görünce çarpışmak istemez: “Yâ Şerîf! Sen dahı bencileyin yiğitsin. İn imdi boynuna kefen tak, seni Kıral'a iletayim / dilek ideyim ve Tekür'den suçun dileyeyim veger-nî seni helâk iderem” der (Akalin, 15). Şerîf elbette onun önerisini kabul etmez ve “çok söyleme hüner ‘arz eyle” diyerek onu düelloya davet eder (15). Dânişmend Gazi, üçüncü mecliste savaş meydanında Nastor'u düelloya çağırarak şu dizelerle meydan okur:

*Gel berü erlik nicedür gösterem  
Ben dahı sen geldüğünü isterem*

*Gösterem erlik nicedür ben sana  
Gel berü ya sana olsa ya bana (83).*

○ **Kahramana ad verilmesi:**

Gazâ anlatılarında kahramanların gösterdikleri cesaret ve silahşorluk yeteneği sayesinde sonradan kendilerine lakap verildiği görülür. Battal Gazi'nin gerçek adı Cafer, Sarı Saltık'ın asıl ismi Hızır Şerîf, Dânişmend Gazi'nin gerçek adı ise Ahmed'dir. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*'de iki kahramana da lakapları gayrimüslim kahramanlar tarafından verilir. Daha doğrusu kahramanlar arasında karşılıklı bir adlandırmadan söz edilebilir. Cafer, Ahmer-i Tarran'la güreşip onu yenince daha önce anlaştıkları gibi Ahmer-i Tarran Müslüman olmayı kabul eder, Cafer ona "Ahmed-i Tarran" adını verir. Ahmed-i Tarran da bunun üzerine ona Battal lakabını verir. Benzer biçimde, Şerîf Hızır da Alyon-ı Rûmî'yle çarpışır, Alyon yenilince onu İslamiyete davet eder, kabul etmezse öldüreceğini söyler. Alyon bunun üzerine İslamiyeti kabul eder ve Şerîf ona İlyâs-ı Rûmî adını verir. Alyon da ona Sarı Saltık lakabını takar. Kahramanın lakap edinmesi epik edebiyatın önemli özelliklerinden biridir. Cafer ve Şerîf Hızır'a gayrimüslim kahramanlar tarafından lakap verilmesi, iki kahramanın da silahşorluk yeteneklerini ve epik gücünü gayrimüslimlerin gözünde kanıtladığını göstermektedir. Her ne kadar anlatıda doğrudan belirtilmese de Melik Ahmed Gazi'ye ise gençliğinde din eğitimi aldığı için Dânişmend lakabı verildiği varsayılabilir. Bu durumda Saltuk'la Battal'a lakap verilirken yiğitlikleri göz önünde bulundurulduğu, Melik Ahmed'in ise aldığı ilim eğitiminin Dânişmend lakabını almasında belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise anlatıcı Avrupalıların Hayreddin Paşa'yı bugün de bilindiği gibi "kıızıl sakal" anlamına gelen *Barbarossa* (ya da metinde yazıldığı biçimiyle Barbaroşo) lakabıyla andıklarını ifade eder.

#### ○ **Kahramanın ölümsüzlüğü araması:**

Battal'ı örnek alan Saltuk İskender'in mezarını ziyaret eder, ölümsüzlüğü arar, pek çok kez Kaf Dağı'nı seyahat ederek zor görevlerin, serüvenlerin üstesinden gelir. Dünyanın pek çok memleketini seyahat eder, bu ülkelerin padişahları ve ordularıyla savaşıyor onlar arasında İslam'ı yaymaya ve haraca bağlamaya çalışır. Hatta *Saltuknâme*'de, sonradan Saltuk ismini alan Şerif adlı kahramanın adeta Battal'la boy ölçüşmek hatta yiğitlik bakımından onu aşmak için tasarlandığı düşünülebilir. Çünkü Şerif anlatıda önce Battal'ın seyahat ettiği yerlere gider, oradaki zor görevlerin üstesinden gelir, bunlarla yetinmediği gibi Hz. Süleyman'ın ve başka epik kahramanların türbelerini ziyaret ederek onların geçtiği yollardan geçer, pek çok serüvenlere atılır. *Saltuknâme*, *Dânişmendnâme*'ye kıyasla seyahatin ve serüvenin iç içe geçtiği ve neredeyse sonunun gelmediği çok büyük bir anlatıdır. Bunda elbette, Saltuk'un çok sevilen bir kahraman olması ve sürekli onunla ilgili yeni kıssaların eklenerek anlatının son haline çok geç bir dönemde ulaşmış olması da etkilidir.

Sarı Saltuk'un boy ölçüştüğü tek kahraman Battal değildir. Saltuk'un kahraman kimliğinin kurgulanış sürecinde Hz. Süleyman'ın da çok önemli bir ilham kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü nasıl Hz. Süleyman'ın cinlerden ve kuşlardan oluşan bir ordusu varsa, Sarı Saltuk'un da benzer biçimde cinlerle arası iyidir. Gayrimüslimlerin sayıca üstün olduğu çetin savaşlarda Saltuk, Minuçihr adlı cinden yardım ister ve Minuçihr cin ordusuyla pek çok kez onun yardımına koşar.

#### ○ **Mitik atlar, epik silahlar:**

*Battalnâme*'nin Hz. Ali Cenknâmeleri ve *Hamzanâme*'yle benzerlikler içerdiğinden daha önce söz edilmişti. Anlatıda Battal'ın bindiği Aşkardîvzâde isimli at Hz. Hamza'nın atını çağrıştırır. Anlatıcı da metinde Battal'ın sıçrayıp atına binişini Hz. Hamza'nın binişine benzetir (83). Halil İnalçık'ın da belirttiği gibi, gazilerin

ortak özelliklerinden biri de ata biniyor olmalarıdır. Avrupa ortaçağ edebiyatıyla karşılaştırılacak olursa, kahramanın atının da isminin olması romans anlatılarının belirgin özelliğidir. Benzer biçimde, Battal'ın ve Saltuk'un da atlarının isimleri anlatılarda sık sık betimlenir, bu da bu iki anlatının romans-epik türünde sınıflandırılmasını gerektiren özelliklerden biri olarak sayılabilir.

Dânişmend Gazi de atla gazâyâ gider, ancak onun atının ismi belirtilmemiştir. Sarı Saltuk ise anlatının başında Battal gibi önce Aşkar'a biner. İlk savaşılarla onunla katılır. Anlatıcı, *Battalnâme* anlatıcısından farklı olarak Aşkar'ın yalnızca Hz. Hamza'nın değil, dört halife ile Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Hz. Abbas'ın da atı olduğunu belirtir. *Saltuknâme*'de Hızır Şerîf'in bindiği atlar hemen her macerada değişir. Bindiği her atı, serüven sırasında kaybeder, ya da yok olduğunu görür, ama karşısına yeni bir at çıkar. Başka bir deyişle, her macera Saltuk'un karşısına yeni bir at çıkarır. Örneğin, Musevî doktor tarafından içirilen şerbetle aklını yitirip iyileştikten sonra Kâbe'ye gider. Medine'ye giden yola bir Arap kabilesinin hakim olduğunu, kimsenin oradan geçmesine izin verilmediğini duyunca o kabileye sefere gider. O sırada çölde boz rengi bir at görür. Hz. Hızır, Saltuk'a yardım için görevlendirdiği Minû-çihri-cinnî isimli cin atı çekerek Saltuk'a getirir. Atın adının Ankâbîl olduğunu, Allah tarafından kendisine gönderildiğini, bu ata da Hz. Hamza ve Hz. Hüseyin'in bindiğini söyler (Akalin, 1987: 53). Anlatının ikinci cildinde, Sarı Saltuk Türkistân'a gayrimüslimlerle savaşmaya gider. Kızını Müslüman Türkistân hükümdarına vermek istemeyen gayrimüslim Hâverân padişahına gazaya giderken yolda siyah renkli bir at görür ve onunla savaşa katılmaya karar verir, adını Siyâh Bedevî koyar. Demek ki, Sarı Saltuk önce Rum'un sonra da cihan pehlivanı olduğunu kanıtladıkça ilahi güç tarafından kendisine gönderilen atlar yerini sıradan

atlara bırakır. Kahraman şöhretini kanıtladığı için atına istediği ismi koymaya ve yavaş yavaş Arap ve Fars epik geleneğine sırtını dönmeye başlar.

Gazâ anlatılarında kahramanların peygamberlerin kullandığı silahlarla savaştığı görülür. Battal Gazi'nin babası Hüseyin Gazi, avlanmaya çıktığında bir geyiğin ardına düşer. Geyik onu bir mağaraya getirir. Mağaraya Tanrı tarafından büyüdüğünde Cafer'e verilmek üzere ünlü atın yanı sıra Hz. Adem'in iki tutam saçı, Hz. Davud'un zırhı, İshak Peygamber'in çakalı ve Hz. Hamza'nın silahı konulmuştur (72). Sarı Saltuk'un da benzer biçimde eski kahramanlar ve peygamberlerin silahlarıyla savaştığı görülür. Anlatının başında Sinop'un ulu kişileri onun gayrimüslimlere gazaya gitmesini desteklemediği sırada Battal Gazi rüyasına girer ve mağaradan Hz. Hamza'nın silahı, Güştasb'ın kalkanı ve Dahhak'ın kılıcını almasını ister. Saltık hacca giderken ise yol üzerinde kimsenin Medine'ye geçmesine izin vermeyen Arap kabilesiyle savaşırken Zaloğlu Rüstem'in gürzüyle saldırır.

○ **Kahramanın yardımcıları ve silah arkadaşları:**

Gazâ anlatılarında kahramanın eğitimini üstlenen lalalara rastlanır. Örneğin, Battal'ın lalasının ismi Tavâbil, Saltuk'un lalasının ismi Serâvil'dir. Pek çok seferde lalaların da kahramanlarla birlikte savaş meydanında çarpıştıkları betimlenir. Bunun yanı sıra, kahramana zor görevlerde ya da tehlikeli durumlarda yardımcı olan kişiler vardır. Üç anlatıda Hz. Hızır ve İlyas kahramanı tehlikeli durumlara karşı koruyan, ya da yaralandığında iyileştiren mitik figürler olarak karşımıza çıkarlar. Ayrıca, *Battalnâme*'de Battal'a sık sık yardımcı olan yaşlı bir kadın figürüne de rastlanır ki bu da anlatıyı halk hikâyelerine yaklaştıran bir özellik olarak sayılabilir. Yine sekizinci mecliste Battal, Rum memleketine tek başına gazaya gittiği sırada diğer gazilerle karşılaşır, habersiz gittiği için onları karşısında görünce şaşırır. Gaziler, Battal'ın peşinden yola koyuldukları sırada omzunda seccade, elinde ise asa tutan

yaşlı bir kadının yanlarına gelip, onları Seyyid Battal’a götürmeyi teklif ettiğini anlatırlar: “ ‘Dönün, ben sizi Seyyid’e iletayim’ didi. Biz dahı döndük. Bizi alup bu tarafa getürdi, kendi gâ’ib oldı” (145). Aynı yaşlı kadın – anlatıcının adlandırdığı gibi “Âhret Hatun” – Battal’ı, ‘Ukbe tarafından zehirlendiği sırada iyileştirir (189). Benzer biçimde *Saltuknâme*’de, Sarı Saltuk Harcenevan padişahının hazırlattığı şerbeti içip aklını kaçıracak Kalenderî dervişleri gibi dolaştığı sıralarda Tatar bir yaşlı kadın onu hazırladığı şerbetle iyileştirmeye çalışır, ama Saltuk farklı olarak onu başından yaralar.

*Battalnâme*’de periler ve deniz krallığı Battal’ın dostları ve yardımcılarıdır. Cinler ise Sarı Saltuk’un dostları olarak karşımıza çıkar. Hem Battal’dan, hem de Saltuk’dan doğaüstü varlıklar da zaman zaman yardım ister. *Saltuknâme*’nin ikinci cildinde, yılanlar kralı Şâh-ı Mârân memleketine üç başlı bir canavarın bela olduğundan, altı yıldır onlara zulmettiğinden şikayet eder, canavarla baş etmeleri için yardım ister. Şerîf, daha önce gayrimüslimlerin kendisini esir tuttuğu kuyudan yılanlar kralı tarafından kurtarıldığı için canavarla savaşarak borcunu ödemek ister ve onu sapanla attığı taşla öldürür (Akalin, 1987: 66). Yılanlar bu duruma çok sevinirler. Daha sonra Şâh-ı Mârân’ın yanında otururken Hz. Hızır’ın Saltuk’a yardımcı olarak görevlendirdiği Minû-çihri-i cinnî içeri girer. Şahmaran’a selam verip Sarı Saltuk’tan yardım ister, cinlere Ehremen askerlerinin saldırdığını söyler. Şerîf, bunun üzerine Ehremen ordusuna gazaya gider (68-9). Kemal Yüce, *Saltuknâme*’deki hayvanlar ve doğaüstü figürler üzerinde ayrıntılı biçimde durmuş, bu anlatıyı *Battalnâme* ve *Ebû Müslimnâme* gibi diğer anlatılarla karşılaştırarak ortak figürleri saptamıştır.



○ **Casusluk:**

Gazâ anlatılarında sık karşılaşılan, anlatıya hareket getiren bir diğer figür de casuslardır. Gaziler, gayrimüslimlerin planlarını ya kahramanların kılık değiştirerek aralarına sızmaları ya da casuslar aracılığıyla öğrenirler. Üç anlatıda casuslar ya gizli Müslüman olan rahiplerdir, ya da yine Müslümanlığını gizleyerek gayrimüslim halkın arasında yaşayan, muhtemelen kendileri de önceden gayrimüslim olan kişilerdir. Örneğin, *Battalnâme* ve *Dânişmendnâme*'de kahramanların Rum memleketine geçerken konaklamasını ve tehlikeli durumlardan haberdar olmasını sağlayan rahiplere rastlanır. Bunun yanı sıra, yine her iki anlatıda da gazilere casusluk yapan kişinin adı bile aynıdır, adı Yahya'dır. Sekizinci mecliste, Rum kayseri Battal'ı kendi toprakları içinde yakalayabilmek için askerlerine sınırlardan tanımadıkları kimseyi geçirmemelerini, kimliği belirsiz kişileri gördükleri takdirde öldürmelerini ya da zindanda esir tutmalarını ister. Kayser, bu uygulamadan haberdar olur olmaz Battal'ın topraklarına geleceğini böylece kendi sınırları içinde onu yakalayabileceğini düşünmektedir. İşte Yahya isimli bir casus gazi dostlarıyla birlikte can sohbeti ettiği sırada Battal'a kayserin bu planını haber verir (144).

*Dânişmendnâme*'nin dokuzuncu meclisinde Efrumiyye'nin babası Amasya beyi Şattat ile Rum kayserinin akrabası Nastor güçlerini Hisarbad, Sunbat, Bedürgene, Firenk, Laz ve Mankuriyye beyleriyle birleştirmiş ve Nastor seksen bin kişilik ordusuyla savaş meydanına gelmiştir. Haçlı ittifakını hatırlatan bu orduların savaş meydanına girmek üzere olduğunu Yahya bin 'Îsâ isimli casus Dânişmend Gazi'ye haber verir (156). İki anlatıda casuslar arasındaki isim benzerliğinde elbette *Dânişmendnâme* anlatıcısının, kurmacasını *Battalnâme*'nin olay örgüsü ve kişilerini örnek alarak oluşturması etkilidir.

○ **Kahramanla gayrimüslimler arasında din uğruna yapılan pazarlıklar:**

Gazâ anlatılarında gayrimüslimlerin İslam'ı kabul etmeleri için sıklıkla belirli koşullar sunduğu ya da gazilerden çeşitli sorunlarıyla ilgili yardım istediği görülür. Başka bir deyişle, bu anlatılarda gayrimüslimlerin İslam'ı kabul etmeleri ya da Müslümanlara haraç ödemeleri her zaman yenilgiyle değil, pek çok kez de pazarlık yoluyla gerçekleşir. Örneğin, Battal pek çok kez kayserin ya da Rum beylerinin çocuklarını esir tutan devlerle savaşmaya ve çocukları kurtarmaya Kaf Dağı'na gider. Benzer biçimde *Saltuknâme*'nin ikinci cildinde Dobruca beyi Minâs, Saltık'tan şehirlerine bela olan 27 arşın uzunluğundaki ejderhayı öldürmesini ister. Başarılı olursa şehir halkı olarak Müslüman olacaklarına söz verir (Akalin, 1988: 22). Kimi zaman da gayrimüslimler Saltuk'tan kerâmet göstermesini isterler. Aynı ciltte bir kilise rahibi Şerîf'ten kızının denize düşen küpesini bulmasını ister. Şerîf, İlyâs Peygamber duasını okur ve balıklardan kaybolan küpeyi getirmesini ister: “Âhir bir büyük balık ağzına alup küpeyi getürdi, sundı. Pes Şerîf ağzından alup râhibe virdi. Çün râhib anı gördi, tîz îmân ‘arzâ kıldı, Müslümân oldu. Bu kerâmeti çün kâfirler gördiler, andan yiğirmi dört kişi dahı Müslümân oldılar (Akalin, 72). Aynı ciltte Şerîf yine İstanbul'a gider ve gayrimüslimlerden ya İslam'ı kabul etmelerini ya da haraç vermelerini ister. Gayrimüslimler de onun gücüne inanmaları için kerâmet göstermesini, yerden soğuk su kaynağı çıkarmasını isterler. Şerîf'e kale kapısının karşısındaki taşın altından çıkarmasını isterler. Şerîf mızrağıyla taşa bir kez vurarak “Ey su, Allah'ın izniyle çık” diye bağırır ve gerçekten de yerden soğuk su kaynağı çıkar (Akalin, 77-8). Ancak bu pazarlıklar her zaman başarıyla sonuçlanmaz. Bu örnekte görüldüğü gibi, Şerîf, gayrimüslimlerin istediği gibi kerâmetini göstermesine karşın onlar isteklerini kabul etmez ve yine savaşmak zorunda kalır.

Yukarıda görüldüğü üzere, üç gazâ anlatısında ortak olan eylemler, kişiler ve olay örgüsü içinde önemli işlevi olan bazı motiflere yer verilmiştir. Burada amaç daha önce de belirtildiği gibi gazâ anlatılarının motiflerini listelemek değildir; amaç kişiler, eylemler ve motifler üzerinden üç anlatının olay örgüsündeki ortaklıklara, diğer bir deyişle klişelere odaklanarak gazâ anlatılarının yaslandığı epik geleneği ve sözlü kültürü keşfetmeye çalışmaktır. Genellikle şiirin elverişli bir hatırlama aracı olması nedeniyle edebiyatta manzum anlatıların sözlü kültürle ilişkileri üzerinde durulmuş, mensur anlatıların ise performans yönü ve sözlü olarak dolaşıma girmesi üzerinde pek durulmamıştır. Gazâ anlatılarının olay örgüsünü oluşturan klişeler mensur metinlerin de sözlü gelenekle ilişkisinin hâlâ devam ettiğini gösterir. Anlatıcı hikâye üretebilmek için şiiri tercih etmeyebilir; ancak zihnindeki anlatı kataloğu, klişeleri kullanarak yeni anlatılar üretmesini, başka bir deyişle klişeleri farklı bağlamlar içinde kullanarak yeniden üretmesini sağlayabilir.

*Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme* her ne kadar zincir gibi birbirinin arkasına dizilen sayısız maceralar, kahramanlar ve olaylar içerse de genel çerçeveyi kahramanın yaşam öyküsü oluşturur. Kahraman öldüğünde macera da sona. Ancak gazâ anlatılarının genel çerçevesi kahramanın yaşam öyküsü üzerine kurulu olduğu için bu anlatıları biyografi olarak nitelendirmek mümkün değildir. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise erken modern bir anlatıdan beklenmeyecek ölçüde biyografik öğelere rastlanmaktadır. Bu nedenle hem üç anlatının kurgusal yapısını daha rahat bir şekilde takip edebilmek, hem de dört anlatıyı karşılaştırırken gazavâtnâme türünün değişimini gözlemleyebilmek için üç anlatının ortak yönlerinden yola çıkılarak genel bir yapı çıkarmak yerinde olacaktır.

## **B. Gazâ Anlatılarının (*Battalnâme, Dânişmendnâme, Saltuknâme*) Olay**

### **Örgüsünün Planı**

Gaza anlatılarında kahramanın cesareti ve başarıları övülür, ne kadar dindar ve iradeli bir yaşam biçimi olduğu vurgulanır. Bu anlatılarda kahramanın gençliğinden yaşlılık dönemine dek başından geçen maceralar aktarılır. Kahramanın oğulları gençlik çağına erişip gazaya katılmaya başladıkları zaman ise kahramanın hayatı sona erer. Dolayısıyla, bu anlatılarda kahramanın yaşam öyküsü betimlendiği için olay örgüsünün planını da kahramanın yaşamına odaklanarak tasarlamak daha uygun görünmektedir. Burada listelenen bazı olayların sırası bir anlatıdan diğerine değişiklik gösterebilir, ancak üç anlatının da kurgusal yapısında benzer olayların meydana geldiği ve bunların kahramanın yaşam öyküsünün evreleri altında örgütlendiği görülür.

#### **1. Kahramanın çocukluğu:**

1.1 Önceki kahramanın ölümünün ardından gazâyâ ara verilmesi, yeni bir gaziye ihtiyaç duyulması

1.2 Gayrimüslimlerin gazilerin hakimiyet kurduğu topraklara yeniden saldırıp ele geçirmeleri

1.3 Yeni kahramanın doğuşunun babasına ilahî bir kaynakla bildirilmesi

1.4 Yeni kahramanın Hz. Muhammed'in ya da geçmişte yaşamış bir gazinin soyundan gelmesi

1.5 Yeni kahramanın kendisi doğmadan önce hayatını kaybetmiş/öldürülmüş bir gazinin, ya da yine kendisi gibi gazi olan babasının veya sonradan gayrimüslimlerin eline geçmiş bir şehri yağmalayarak geçmişte orada yaşamış Müslümanların intikamını alması

## 2. Kahramanın gençliği:

### 2.1 Kahramanın zamanla doğduğu şehir halkının desteğini kazanarak kalabalık

gazi grupları oluşturmaya başlaması

### 2.2 Kahramanın Bizans hakimiyetindeki şehirlere ve kimi zaman masal

mekânlarına savaşmaya gitmesi

### 2.3 Gazilerin İstanbul’u fethetme arzusu

### 2.4 Yeni kahramanın geçmişte yaşamış büyük epik kahramanların izinden

gitmesi ya da anlatıcının onu geçmişteki kahramanlara benzeterek betimlemesi

### 2.5 Kahramanın yeni memleketler açmaya giderken gayrimüslimlerin arasına

karişabilmek için çeşitli hilelere başvurması

### 2.6 Kahramanın gayrimüslim savaşçıların hayranlığını kazanarak ya da onların

sorunlarını çözmek şartıyla Müslüman olmaya ve gazâyâ katılmaya ikna

etmesi

### 2.7 Bizans valilerinin gazilerin gücünü kavrayıp kahramanın tehditlerinden

kurtulmak için diğer Hristiyan devletler ve yerel güçlerle ittifak kurmaları

## 3. Kahramanın olgunlaşma süreci:

### 3.1 Kahramanın cesaret gösterileri sayesinde gazilerin Bizans beylerine güçlerini

kanıtlamaları ve çeşitli şehirlerden haraç toplamaya başlamaları

### 3.2 Kahramanın evlilikleri, gelecekte kendisinin yerini alacak yeni gazilerin

doğuşunun betimlenmesi

### 3.3 Kahramanın dünyanın bilinmeyen bölgelerine seyahat ve doğaüstü güçlerle

mücadele etmesi ya da bütün ömrünü belirli bir bölgenin fethedilmesine

adaması

### 3.4 Kahramanın diğer gazileri uygun gördüğü kadınlarla evlendirmesi ya da

onları sevdiklerine kavuşturması

- 3.5 Kahramanın İslam'ı kabul etmeyen kadınlarla evliliği kabul etmemesi
- 3.6 Kahramanın kritik durumlarda ordudan ayrılıp yalnız başına savaşması ya da gayrimüslimlerin arasına karışarak onların gücünü kırarak yollar bulması
- 3.7 Kahramanın mucize gerçekleştirmesi gerektiğinde ya da gaziler zor durumda kaldığında Hz. Hızır'ın onların yardımına koşması
- 3.8 Kahramanın yanlış anlama ya da entrika nedeniyle yöneticiyle/otoriteyle arasının bozulması, olgunlaşma sürecinde savaşlarda gösterdiği başarıları ve yiğitlikleriyle otoriteyle bağlarının yeniden güçlenmesi
- 3.9 Kahramanın zaman zaman gazâyâ ara vererek aşk ilişkileriyle meşgul olması ya da inzivaya çekilmesi nedeniyle ilahî kaynaklar aracılığıyla yeniden gazâyâ çağırılması
4. Yaşlılık-ölüm:
- 4.1 Kahramanın ömrünün sonuna yaklaşırken yine de gazâdan uzaklaşmaması, savaşmaya devam etmesi
- 4.2 Kahramanın çocuklarının serpilip genç gazilere dönüşmeleri
- 4.3 Kahramanın oğullarıyla birlikte seferlere gitmeye başlaması
- 4.4 Oğullarının kendi başlarına sefere çıkmaları
- 4.5 Kahramanın ölümü

## BÖLÜM II

### COĞRAFYA, GEÇMİŞ VE GERÇEKLİK ALGISI

#### A. Gazâ Düşüncesine Göre Meşrû Savaşın Ölçütleri, Mekân ve Doğa Algısı

Gazâ anlatılarını incelerken bu metinleri İslam hukuku ve ideolojisinin tarihsel gelişiminden bağımsız bir biçimde ele almak sağlıklı görünmüyor. Gazâ anlatılarının arka planını oluşturan İslam savaş hukuku günümüzde tarih, hukuk, ilahiyat vb. farklı disiplinlerden gelen araştırmacılar tarafından ele alınmakta, bu nedenle ortaya birbirinden farklı pek çok yaklaşım çıkmaktadır. İslam hukukunda cihadın nesnel ve tekil bir yaklaşımla değerlendirilmemiş olması kavramın tanımlanmasını güçleştirmiş, birbiriyle çelişkili pek çok görüşün bildirilmesine neden olmuştur; çünkü fıkıh alanında farklı mezheplerden âlimlerin eserlerinde savaş hukukuyla ilgili belirtilen görüşler arasında farklılıklar ya da karşıtlıklara rastlanmaktadır.

İslam siyasal ideoloji olarak tarihsel gelişmeler göstermiştir ve Osmanlı Devleti – kuruluş sürecini bu ideolojiyle temellendirildiği için - bu gelişimin son aşaması sayılabilir. Osmanlı Devleti’nin kuruluş sürecini inceleyen Fuad Köprülü, Halil İnalcık, Heath Lowry, Cemal Kafadar ve Colin Imber gibi araştırmacıların “gazâ” ve “cihad” terimleri üzerinde durdukları, başka bir deyişle bu iki terimin

anlamsal açıdan birbirlerinin tam karşılığı olup olmadığını tartıştıkları gözlemleniyor. Araştırmacılar “cihad”ı savunma ve saldırı savaşları açısından ele alıp konumunu belirlemeye çalışmışlardır. İslam hukuku açısından cihad düşüncesini inceleyen araştırmacıların da bu konuda fikir ayrılığına düştüğü görülür.

Cihadın dini anlamı “Allah yolunda çabalamak” olarak tanımlanabilir ve fıkhıta dört ayrı mücadele türü vardır: kalple (nefsle), dille, ellerle (haksızlıkları düzeltme) ve kılıçla (Hadduri, 1999: 66). Macid Hadduri ve Ahmed Özel, Hz. Muhammed’in temelde nefis mücadelesini en önemli savaş olarak gördüğünü, ancak halifeler dönemiyle birlikte yöneticilerin peygamberin sünnetinden ayrıldığını belirtirler. Cihadın dördüncü mücadele biçimi gayrimüslimlere karşı savaşı ima etmektedir. Hans Kruse gibi Avrupalı araştırmacılar, “cihad”ı Haçlı Seferleri’nin (*Holy War*) İslam dünyasındaki karşılığını gösteren bir savaş terimi olarak ele almışlardır. Ahmed Özel, bu görüşe karşı çıkarak Hz. Muhammed dönemindeki savaşların savunma savaşı olduğunu belirtir. Bu nedenle kimi zaman gazâyla cihadın ayrı kavramlar olduğu da ileri sürülmüştür. Bilindiği gibi, Arap kabileleri aralarında Müslüman olanlara eziyet etmeye başlar, bunun üzerine Hz. Muhammed onların daha iyi yaşam koşullarına sahip olabilmeleri için göç etmelerine izin verir. Bunun yanı sıra Kureyşliler, Hz. Muhammed’in mensup olduğu kabileyi de boykot etmektedir. Özel, üç yıl boyunca Kureyşlilerin kabileye sosyal ve ekonomik ambargo uyguladığını, ancak bu dönemde bile Müslümanlara savaş izni verilmediğini aktarır (44). Özel, buradan yola çıkarak İslam hukukunda savaşın saldırı amaçlı olmadığını, Müslümanların harbe yayılmacı bir hedef ya da ticarî kaygılarla değil, halklarının güvenliği tehlikeye girdiği takdirde başvurduklarını savunur (44). Hatta bu görüşünü desteklemek için *Kur’an-ı Kerîm*’de Bakara Sûresi’nin 190. Ayetini örnek gösterir: “Sizinle savaşanlara karşı Allah yolunda siz de savaşın. Ancak aşırı gitmeyin. Çünkü



Allah aşırı gidenleri sevmez” (36). Ancak Özel’in bu görüşünü dört halife döneminden itibaren ortaya çıkan tarihsel gelişmelere uygulayabilmek mümkün görünmemektedir; çünkü özellikle Emevîler ve Abbasîler döneminde İslam savaş hukukunun savunmacı çizgiden çıkıp yayılmacı bir anlayışa yöneldiği, Selçuklu Devletleri ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde de bu anlayışın sürdürüldüğü görülür.

Aslında Özel, her ne kadar İslam düşüncesinde savaşın savunmacı bir anlayışa sahip olduğunu belirtse de, savaş hukukunu ele alırken farklı mezheplerden din adamlarının görüşlerine başvurduğunda okur bu anlayışın değiştiğini rahatlıkla fark edecektir. Örneğin, savaşın sebeplerini açıklarken mezheplere göre verilen cevaplar değişmektedir. Hanefî, Hanbelî ve Mâlikî din adamlarına göre ancak Müslümanlara karşı saldırı durumunda savaş ilan edilebilir. Şâfiîlere göre ise savaşın temel nedeni küfrün kendisidir. Bu nedenle Müslümanlara saldırmayan gayrimüslimlerle dahi savaşılabilir. Özel, bu görüşe Hanbelî ve Mâlikî mezhebinden el-Kurtûbî ve İbn Arabî gibi âlimlerin de katıldığını belirtir (50). Bu örnek üzerinden bile cihad düşüncesiyle ilgili görüşlerin ne kadar dağınık ve çeşitli olduğunu görmek mümkündür. Özel de bu görüş ayrılıklarına değinerek bunları iki maddede gruplandırmıştır: “1. Harb sebebinin harb olduğu görüşü, 2. Harb sebebinin küfr olduğu görüşü” (51). Dolayısıyla, bu görüş ayrılığı dikkate alındığında cihadın zamanla hem savunmacı hem de saldırgan bir içerik kazandığı çıkarımına varılabilir. Savaşın sebebinin doğrudan doğruya küfrün kendisinden kaynaklandığını savunan din adamları şu hadîsi kaynak gösterirler: “İnsanlarla Allah’dan başka ilah yoktur demelerine kadar savaşmakla emrolundum” (55). Bu nedenle, bu görüşü savunan âlimlere göre, cihad inanmayanları İslamiyete yönlendirmek için zorla yapılan bir davettir (54).

Macid Hadduri ise, cihadı tanımlarken Özel'den daha farklı bir yaklaşım getirmiştir. Hadduri, cihadın temelde çoktanrıcılığa karşı bir yaptırım olduğunu vurgulayarak, fıkıhta bu açıdan meşrû görüldüğünü belirtir. Bu nedenle Hadduri'ye göre, Batı'nın "kutsal savaş"ı tanımlarken kullandığı *bellum justum* (meşru savaş) ifadesi cihadı açıklarken de kullanılabilir (68-9). Bunun yanı sıra, Hadduri, cihadın hemen hemen bütün mezheplerde farz-ı kifâye olarak tanımlandığını ifade eder: "Eğer, bu ödev, toplumun bir kısmınca ifa edilirse, yükümlülük öbürlerinden kalkar; mamafih, bu ödev hiç yerine getirilmezse hepsi hatâyâ düşer" (71). Hadduri, cihadın bireye özgü bir görev olarak tanımlanmadığı için, devletin yürütmesi gereken bir eylem olduğunu belirtir. Bu bağlamda sonradan Büyük ve Anadolu Selçuklu Devletlerini kuracak olan, Abbasîler tarafından kiralanıp uclarda görevlendirilen gaziler devletin sorumluluğunda farz-ı kifâyeyi yerine getiren grubu temsil etmektedir.

Cihadın "farz-ı kifâye" olarak tanımlanması gazâ anlatılarını ele alırken önemli bir noktadır; çünkü İslam hukukçularına göre bir şehir ya da ülke ani bir baskına uğradığı takdirde orada yaşayan bütün Müslümanlar savunmaya geçmelidir. Başka bir deyişle, kadınların ancak bu tür bir ani savaş durumunda erkeklere katılması beklenmektedir. *Dânişmendnâme*'de ise anlatıcı bir kadın gaziye, Efrumiyye'ye yer vererek ve onu diğer gaziler kadar etkin ve güçlü bir kadın savaşçı olarak betimleyerek fıkıhın getirdiği yaklaşımla örtüşmeyen bir kahraman tipi üretmiştir.

Özel, cihadın yalnızca savunmacı bir doğası olduğunu savunurken, Hadduri cihadın daimi bir savaş olduğunu vurgulayarak saldırgan doğasına dikkati çeker. Ancak Hadduri daimi savaşın Arap yarımadasına İslamiyetten çok önce girdiğini kabul ederek, kabileler arasında soygun, rekabet ya da kan davası gibi nedenlerden

kaynaklanan süregelen savaşlar nedeniyle kargaşa yaşandığını ifade eder. Hadduri'ye göre, İslamiyet bu savaşın odak noktasını değiştirmiştir, kabilelerin gözünü dış dünyaya çevirmiştir: “İslâm cihad yani Allah yolunda savaş haricindeki bütün savaş biçimlerini yasakladı” (71). Bu nedenle, cihad düşüncesinin kabileler arasında birleştirici bir ögeye dönüştüğünü ima eder (72-3). Hadduri'nin bu savı ilerleyen bölümlerde değinilecek olan *Zü'l-himme* anlatısıyla örtüşmektedir; çünkü *Zü'l-himme*'de başlangıçta iki kabile arasında yaşanan rekabet ve savaşlara yer verilirken, daha sonra iki kabilenin Bizans güçlerine karşı birleştiği anlatılır. Öte yandan, Hadduri cihadın bütün saldırgan doğasına karşın, gayrimüslimlerle daimi savaş durumunun pratik olarak uygulanmasının mümkün olmadığını, ideal olarak benimsendiğini savunarak Özel'le benzer bir yaklaşım sergiler.

Hadduri cihadın başlangıçta saldırgan bir doğası olduğunu savunarak, tarihsel gelişim olarak pek çok aşamadan geçtiğini, kavramsal açıdan değişime uğrayarak etkin bir konumdan uyuyan bir konuma geçtiğini savunur: “Bu değişme, hakikatte, cihad ödevinin terk edilmesini ima etmedi; o sadece mükellefiyetin bir ertelenme dönemine girişi demektir – o uyuma konumunu almıştı, gerekli gördüğü herhangi bir anda imam onu uyandırabilirdi” (74). Özel ise, *Kur'an-ı Kerîm* ve sünnette “savunma savaşı” ya da “saldırı savaşı” gibi belirgin bir ayrıma işaret eden bir bilginin olmadığını savunur, ancak daha önce de belirtildiği gibi mezheplere göre savaşın gerekçeleri karşılaştırıldığında cihada âlimler tarafından hem savunmacı hem de saldırgan özellikler yüklendiği anlaşılmaktadır.

Özel ile Hadduri'nin ayrıldığı bir diğer görüş ise savaşa kimin liderlik edeceğiyle ilgilidir. Özel, halifenin emir ve izni olmadan savaş açılmayacağını belirtirken, Hadduri savaş açılması konusunda imamın karar verebileceğini belirtir. *Dânişmendnâme*'de Dânişmend Gazi gayrimüslimlere savaş ilan etmeden önce

halifenin iznini alır: “Melik Ahmed eytdi: ‘Emire’l-mü’minîn halifeye demek gerekdür kim anun destûrıyla hareket idevüz [...] Nâgâh bir gün Bağdad’a irdiler, togrı halîfe sarâyına vardılar. Halîfe ava binüp gitmiş idi. Üç günden sonra halîfe avdan gelüp tahta oturdı. ‘Malatiyye’den âdem geldi’ diyü haber virdiler. Halîfeden destur oldı” (62). *Battalnâme*’de ise, Battal başlangıçta ne halifenin ne de bağlı bulunduğu beyliğin yöneticisi Emir Ömer’in iznini alarak gazaya başlar. Emir Ömer, ancak Abdü’l-vehhâb Gazi, Hz. Ali’nin dest-i hattıyla yazılmış belgeyi ve Hz. Muhammed’in ağız yarını Battal’a iletme amacıyla geldiğinde etkin olarak Battal Gazi’ye destek vermeye başlar. Halifenin desteği ise çok daha sonra alınır. Dolayısıyla, Battal gazâyı uyandırmak, halkı savaşa teşvik etmekle sorumlu imam görevini üstlenmiştir. İki anlatıda da gazâyı kimin liderlik edeceğiyle ilgili ortak bir görüşe rastlanmamaktadır. Benzer biçimde başlangıçta Sarı Saltuk’u da gayrimüslimlere karşı savaş konusunda Sinop beyi ve ulu kişileri desteklemez. Daha sonra Emir Osman onu desteklemeye başlar. Ancak *Saltuknâme*’de şöyle bir farklılık görülüyor. Anlatıcı o dönemde hilafetin Anadolu Selçuklu Devleti’ne geçtiğini, Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev’in halife olduğundan söz eder. Burada kaçınıcı Sultan Gıyaseddin’den söz edildiğini anlamak güç, daha sonra anlatıcı arkasından Sultan İzzettin’in tahta geçtiğinden söz eder. Bu durumda I. Gıyaseddin Keyhüsrev’den söz ediliyor olabilir, ancak esas önemli konu anlatıcı neden hilafetin Anadolu Selçukluları’na geçtiğini belirtiyor? Bilindiği gibi Abbasîlerden sonra Moğol isyanı nedeniyle halife Memluk Devleti’ne kaçır, böylece hilafet Memluklara geçer.

Yukarıda, Hz. Muhammed’in en çok önem verdiği cihad biçiminin nefse ve şeytana karşı savaş olduğundan söz edilmişti. Gazâ anlatılarına bakıldığında, kahramanlar aynı zamanda şeytanı temsil eden sahte peygamberlere ve doğüstü güçlere karşı savaşan kişiler olarak betimlenmektedir. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*’ye

bakıldığında gayrimüslimlerin cadılarla işbirliği yaptığı ve pek çok sahnede onlarla birlikte gazilere saldırdıkları betimlenir. Cadılar ise şeytan tarafından yönetilmektedir. Gayrimüslimler Müslümanlara karşı kötü güçlerle iş birliği yapan bir topluluk olarak gösterilmektedir. Bunun yanı sıra, her iki metinde de doğrudan doğruya şeytanın temsilcisi olarak sahte peygamberlerden söz edildiği ve gazilerin bunlarla mücadele etmekte de görevli olduğu görülür. Örneğin, Battal Gazi, bir bölümde Abbasî hilafetine karşı başlatılan Bâbek ayaklanmasıyla mücadele eder. Burada Bâbek anlatıcı tarafından sahte peygamber olarak nitelendirilmiştir. *Saltuknâme*'de de sahte peygambere karşı yapılan savaşlara sıkça rastlanmaktadır. Anlatıcı, sahte peygamberleri şeytana aldanıp, onunla işbirliği yapmayı kabul etmiş kişiler olarak betimler.

*Dânişmendnâme*'de ise iki anlatıdan farklı olarak gayrimüslimler doğrudan doğruya şeytana inanan, onun adına mücadele eden kişiler olarak yansıtılmaktadır. Sekizinci mecliste Melik Ahmed (Dânişmend Gazi) daha önce İskender'in fethetmiş olduğu sonradan gayrimüslimlerin hakimiyetine giren Karkariyye Kalesi'ni ele geçirmek ister. Kral Şattat ve ona destek veren diğer krallar ve beylere karşı savaşır. Bu savaş sırasında Şattat'ın emrindeki rahiplerinden biri olan Kâyirbil Zâhid meydana girer ve Melik Ahmed'le düello etmek ister. Anlatıcı rahibin dış görünüşünü tamamen olumsuz sıfatlar kullanarak betimler: "Ömründe elini suya değürmemiş, bıyığı ağzını örtmüş, sakalı it kuyruğu gibi yapağulanmış, gâyet uzamış. Bir şekl-i kabîh ve bir heybet idi kim şöyle kim bir dîve benzerdi ve şeytân suretin düzmeğe andan sebak alurdu" (156-7). Anlatıcıya göre rahip kirlilik, korkutuculuk ve heybetlilik açısından neredeyse şeytana bile ders verebilecek bir kişidir. Ancak anlatıcı onun silahşorluk yeteneği olmaması nedeniyle Melik Ahmed tarafından bir hamlede alt edildiğini aktarır ve bu manzara karşısında gayrimüslimlerin korkuya

kapıldığını, şeytanın feryat ettiğini belirtir (157). Anlatıcı şeytanı gayrimüslimlerin tarafını tutan, savaş meydanında onların mücadelesini meydanda seyreden bir kişi gibi betimlemektedir. *Dânişmendnâme*'de gayrimüslimlere karşı başlatılan gazâ kılıç savaşının yanı sıra şeytanla mücadele biçiminde gösterilerek meşrûlaştırılmaktadır. Viorel Panaite, Hadduri ve Özel'den farklı olarak Müslümanlar ile Hristiyanlar arasında karşılıklı bir dışlayıcı yaklaşım olduğunu savunuyor. Her iki taraf için de "kâfir" sözcüğü doğrudan doğruya birbirlerine göndermede bulunuyor. Başka bir deyişle, Panaite, Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecinde "kâfir"i doğrudan doğruya Hristiyanlara işaret eden bir kavrama dönüştüğünü, cihadın da Hristiyanlara karşı yapılan savaşı imlediğini savunur (81). Panaite ile Hadduri'nin yaklaşımlarından yola çıkılarak aslında hem gazânın, hem de Haçlı zihniyetinin ortaçağ toplumları arasında "öteki"nin hangi topluluklar olduğunu belirleyen ve onlarla savaşılmasını meşrû kılan bir tür savaş hukuku işlevi gördüğü söylenebilir. Cihadın ise gazâdan ayrı tutularak yalnızca Hz. Peygamber'in dönemindeki savunmacı savaş anlayışını yansıtan bir kavram olarak görülmesi daha tutarlı bir bakış açısının geliştirilmesini sağlayabilir.

Ahmed Özel ise cihadın amacının gayrimüslimleri İslam'a davet etmek ve Müslümanlara yönelik düşmanlık ve saldırıları önlemek olduğunu belirtir. Özel, Avrupalı araştırmacıların cihadı gayrimüslimleri zorla İslam'a davet etme amacı taşıdığı gerekçesiyle kutsal savaşa benzettiklerini belirterek bu görüşe karşı çıkar: "İslam kalplere girmek için zor ve baskıyı bir vasıta olarak kullanmaz. Aksine insanın aklına, fikrine ve gönlüne hitap eder" (60). Gazâ anlatılarına bakıldığında ise kahramanların gayrimüslimleri İslam'a çoğunlukla zorla davet ettiği ve daveti kabul etmedikleri takdirde saldırıda bulundukları görülür. Hadduri, fıkhîta savaşa katılmayan kadın, çocuk, keşiş-münzevî, ihtiyar ve delilerin öldürülmemesi gerektiği

konusunda görüş birliği olduğunu belirtir (110). Ancak *Saltuknâme*'de Sarı Saltuk'un geceleri Hristiyan görünümünde konakladığı kiliseleri ateşe verdiği, içindeki rahipleri uykularında öldürdüğü sahnelerle sıkça rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra, gazâ anlatılarında savaşçı rahiplere de rastlanmaktadır.

Eş-Şeybani gibi fıkıh âlimleri İslam öncesi bir Arap adeti olan öldürülmüş kişilerin başlarının mızrak üstünde taşınmasından kaçınılmasını öğütlerler (111). Üç gaza anlatısında ise kahramanların öldürdükleri gayrimüslim beylerinin başlarını mızrak üstünde dolaştırdıklarına sıklıkla rastlanır.

Hadduri, cihadın Özel'in dile getirmedığı başka türlerine yer verir. Hadduri cihadın müşriklere karşı yürütülmesinden başka, mürtedlere (dinden dönenlere), bağye (imamın otoritesini reddeden isyancılara), bedevîlere – soygunculara, ehl-i kitaba (kutsal kitabı olan diğer dinlere inanan kişilere) ve “ribât”a (serhad) karşı yürütüldüğünü savunur. Cihadın ribât adı verilen türü gazâ anlatıları için çok önemlidir; çünkü burada devlet tarafından uclarda sınırın diğer tarafındaki gayrimüslimlerle mücadele edecek kuvvetlerin örgütlenmesi hedeflenmektedir (89). Hadduri, limanlarda ve serhad kasabalarında sınırları savunma amaçlı orduların yerleştirilmesi ve onların yürüttüğü gazâyı “ribât” terimiyle açıklıyor. Bilindiği gibi Büyük Selçuklu Devleti'nin kuruluşu da Abbasîler'in sınırlarda görevlendirdiği ordulara dayanır. Osmanoğulları beyliği de Anadolu Selçuklu Devleti'nin sınırlarını korumak için görevlendirdiği ordulara dayanmaktadır. Büyük Selçuklular için serhad Anadolu, Anadolu Selçukluları için ise Batı Anadolu bölgesiydi. Bu noktada ribâtın ne dârulislâm ne de dârulharb sayıldığını, hareketli bir geçiş bölgesi olduğunu belirtmek gerekiyor.

Ribâtın yalnızca kara sınırlarıyla sınırlı olmadığı, limanların güvenliğini de hedefleyen bir cihad türü olması *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da deniz gazası konu

edildiği için önemli bir kavramdır. Ancak *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da deniz gazâsının savunma amaçlı olmadığı kuruluş süreciyle ilişkilendirilen anlatılara göre çok daha açık biçimde tespit edilebilmektedir. Bunun yanı sıra nehirler de zaman zaman Müslüman ve Hristiyanlar arasında sınır oluşturur. Viorel Panaite, 15. ve 16. yüzyıllarda Tuna Nehri'nin gaziler ile Hristiyanlar arasında uc oluşturduğunu belirtir (84). İslam hukukuna göre dağlar, nehirler, denizler ne dârulharb ne dârulislâm sayılır. Ancak Panaite II. Murad'la Şeyhî arasında geçen bir diyaloga yer verir. Şeyhî, sınırlarında akan Tuna Nehri'ni kevser suyuna tercih ettiğini söyler. II. Murad neden böyle düşündüğünü sorunca, Şeyhî “amma Tuna kendü...mahza gazi sudur” yanıtını verir (102). Benzer biçimde *Dânişmendnâme*'de anlatıcı Müslümanların topraklarından akan nehirlerinin suyunun tatlı, gayrimüslim memleketlerden geçen nehirlerin ise suyunun acı olduğunu aktarır.

İslam savaş hukukundan söz edilirken *dârulislam*, *dârulharb* gibi kavramları da kısaca ele almak gerekiyor. İslam hukukuna göre dünya dârulislâm ve dârulharb biçiminde ikiye ayrılmıştır. Ancak bu tür bir ayrıma *Kur'an-ı Kerîm*'de rastlanmamaktadır. Dârulharb, gayrimüslimlerin ülkesini, dârulislâm ise Müslümanların ülkesini tanımlamaktadır. Gayrimüslim ülkeyle İslam ülkesini ayıran temel özellik idare ve hakimiyet farkına dayalıdır, ed-Debbusî, es-Serahsi, İbn Hazm gibi hukukçuların bu görüşte birleştiği görülür (Özel, 1982: 70). Hadduri de benzer biçimde, bir ülkenin İslam toprağı olduğunun esas göstergesinin İslam hukukunun uygulanmasıyla ilişkili olduğunu belirtir (156). Bu tanımdan yola çıkarak İslam ülkesinin dârulharbe dönüşmesinin üç koşulu olduğunu ifade eder: 1. İslam hukukunun uygulanmasına son verilmesi, 2. gayrimüslim toprağı olarak İslam ülkesinin bir bölümünün ayrılması, 3. müminlerin artık orada güvenli bir biçimde yaşayamamaları (157). Dolayısıyla, Özel ve Hadduri'nin tanımlamalarından bir



ülkenin dâruislâm olabilmesi için otoritenin ve hukukun Müslümanlar tarafından yürütülmesi, o topraklarda yaşayan kişilerin gayrimüslim olması ya da Müslümanların sayısının az olmasının önemli olmadığı anlaşılmaktadır.

Bu yaklaşımlar çerçevesinde gazâ anlatıları ele alındığında, yine fıkıhta belirtilen kurallarla gazâ anlatılarındaki olayların birbirini desteklemediği, çeliştiği görülmektedir. Öncelikle Yorgos Dedes'in belirtmiş olduğu gibi gazâ anlatılarında darülharb ve darüislam sözcüklerinin hiç geçmediği görülür. Ancak üç anlatıda da dâruislâm'la ilgili fikir yürütebilmek, gazilerin İslamî kurallara göre yaşadığı güvenli bölgeleri tespit edebilmek mümkündür. *Battalnâme*'de dâruislâm Malatya, *Dânişmendnâme*'de Tokat ve *Saltuknâme*'de Sinop ve Kefe olarak karşımıza çıkar. Ancak yukarıda belirtilen ölçütler göz önünde bulundurulduğunda gazâ anlatılarında dâruislâmın ne kadar genişleyebildiği şüpheli görünmektedir; çünkü gaziler gayrimüslimlerin idaresindeki pek çok şehir ve kaleyi fethetseler de yöneticilerin, idare biçimine ve halkın yaşayışına karışmadıkları görülür. Başka bir deyişle, gazilerin genellikle savaş sırasında gayrimüslimleri İslam'a davet ettikleri, yöneticilerin haraç verme teklifine ise çok daha sıcak baktıkları görülür. Örneğin, Sarı Saltuk fethettiği şehirlerin halklarının Müslüman olmasını ister, ancak beyler her seferinde halkı buna ikna etmenin çok zor olduğunu, yalnızca kendilerinin İslamiyeti kabul edebileceklerini, halkın ise davet yerine haraç vermeyi kabul edeceklerini belirtirler, Saltuk da ısrar etmekten haraç toplamakla yetinir. *Dânişmendnâme*'de ise gazilerin gayrimüslimleri İslam'a davet etme konusunda çok daha ısrarcı oldukları, fethettikleri her kale ya da şehrin halkının Müslüman olmayı kabul edenlerini korudukları, etmeyenleri ise öldürdükleri belirtilir. Örneğin, Dükiyye'yi fethederlerken aynı uygulamadan vazgeçmedikleri, ganimetin ve esir ele geçirmenin yanı sıra dini yaymayı da önemsedikleri vurgulanır (141). *Gazavât-ı Hayreddin*

*Paşa*'da ise deniz gazilerinin İslam'ı yaymak gibi bir kaygı içinde olmadıkları görülür.

Fethedilen şehirlerde kiliseleri yıkıp yerine câmii ya da mescid yapan gazilere en çok *Dânişmendnâme*'de rastlanmaktadır. Gazâ anlatılarında ele geçirilen şehirde kilisenin yıkılıp yerine câmii yapılması yalnızca dini değil, hukukî bir değişimin de başlangıcı olarak görülebilir. Hatta Dânişmend Gazi'nin kimi zaman bazı şehirlere imam görevlendirdiğine de rastlanır. Sisiyye'yi fethettiklerinde Dânişmend oraya hatip, imam ve müezzin tayin eder (148). Ayrıca, Sisiyye'ye yapılan gazânın mürtedlere yönelik yapıldığını vurgulamak da *Dânişmendnâme*'de gazânın kaç türlü işlevi olduğunu ortaya koymak açısından önemlidir. Çünkü anlatıcı Sisiyye'nin önceden Müslüman şehri olduğuna dikkat çekerek Haraşna beyi Kibriyanos yüzünden halkının asileştiğini belirtir (148).

*Saltuknâme*'nin ikinci cildinde gazilerin Avrupa devletleriyle savaşlarına yer verilir. Sarı Saltık, Avrupa devletleriyle savaşmaya başlamadan önce gazileri diğer Müslüman devletlerle ittifak kurmaya gönderir. Fas, Tunus ve Endülüs Müslümanları asker yollamayı kabul ederler. Şerîf, saldırıya başlamadan önce Filyon Firenk'e mektup göndererek onu ve Firengistân halkını İslam'a davet eder. Burada Filyon Firenk'in kim olduğu ve Firengistân'la hangi Avrupa devletinin kast edildiği pek açık değildir: “Sen kim cemî‘ Firengistân’un şimdi hâkimisin, bilmiş olgıl, elbette sen İslâm’un aşikâre eyle, ol diyâr İslâm ehli olmak gerektür. Eğer yok dersen evvel seni helâk iderem, ceddüm rûhıy-çün komazam” (86). İslam hukukçularının bir memleketin gerçekten dârulislâm sayılabilmesi için o devletin İslam hukukuna göre yönetilmesi gerektiğinden söz edilmişti. Gazâ anlatılarında da gazilerin halktan önce sık sık savaştıkları şehirlerin beyleri ya da devletlerin yöneticilerini İslam'a davet etmeleri bu açıdan bakıldığında anlam kazanmaktadır.

## B. Kurmacanın Zaman ve Mekân Açısından Değerlendirilmesi

Gazavât-nâmeler savaş anlatıları olduğu için mekânın ön plana çıktığı metinlerdir. *Battalnâme*, *Dânişmendnâme*, *Saltuknâme* ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'ya bakıldığında mekânın kimi zaman paralel kimi zaman birbirinden farklı işlevler yüklendiği görülür. Bu bölümde söz edilen dört gazâ anlatısında coğrafyanın kurmacayla ilişkisi incelenecektir. Ancak bu anlatıların arka planında tarihsel çatışmalar bulunduğu için coğrafyayı zamandan bağımsız bir şekilde ele alabilmek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu bölümde gazâ anlatılarında mekân ve olay örgüsü üzerinde etkili olduğu tahmin edilen tarihsel olayların kurmacaya nasıl katkıda bulunduğu tartışılacaktır.

Destan anlatılarında tarihsel gerçekliğin araştırıldığı çalışmalar daha önce yapılmıştır, bu tür çalışmalarda araştırmacıların genellikle anlatılarda söz edilen yer isimlerinin gerçekliği ya da o isimlerin yaklaşık olarak hangi şehir ya da bölgeye işaret ettiği üzerinde durdukları görülür. Bu da zorlu ve çoğu zaman da sonuçsuz kalacak bir çabayı gerektirir; çünkü destan anlatılarında mekân ve tarihsel olaylar kurguyla iç içe geçtiği için yer adlarının tümünün haritada izlerini sürmek mümkün değildir. Anlatıcı kimi zaman yalnızca dinleyicinin zihninde hem geniş hem de inandırıcı bir coğrafya sunabilmek için kendisi yer isimleri türetiyor da olabilir. Bu yüzden araştırmacının destan çalışırken mekânın ve zamanın muhayyel taraflarının olabileceğini unutmaması gerekir. Bu tez çalışmasında ise amaç yer isimlerine odaklanıp onların gerçekliğini tespit etmek değil, mekânın kurmaca açısından hangi işlevleri yüklendiğinin üzerinde durmaktır.

Öncelikle gazâ anlatılarında çok katmanlı bir zaman yapısı olduğunu belirtmek gerekiyor. Çok katmanlılıkla kast edilen bu anlatılarda farklı devirlerin bazen kronolojik, bazen de geçmişe dönerek ya da daha sonraki dönemlere atlayarak

dinleyiciye/okura sunulmasıdır. Başka bir deyişle, metinlerde anlatıcının maceraları aktardığı (yani kendisinin yaşadığı) dönemle, kahramanın yaşadığı dönem ve kahramandan önceki dönemlerin iç içe geçtiği görülür. Gazâ anlatıcıları farklı zaman dilimlerini bazen kronolojik bir biçimde yansıtır, bazen geçmişe dönmeyi tercih eder, ya da kimi zaman da bir anda kendi devriyle ilgili fikirler belirterek anlatının zamanını güncel duruma (maceraların anlatıldığı ya da yazıldığı zaman dilimine) getirir.

*Battalnâme* Hz. Muhammed’in sahabeleriyle meclis düzenlediği zaman dilimiyle açılır. Daha sonra Battal’ın doğumundan önce yaşamış gazilerin eylemleri özetlenir ve Battal’ın dönemi başlar. Ama Battal’ın doğuşuyla anlatının Hz. Muhammed’in yaşadığı dönemle bağlantısı kopmaz; çünkü Battal’ın gelecekte dünyaya açılacak bir gazi olacağını bildiren Abdülvehhâb Gazi, Hz. Muhammed’in meclisinde bulunan ve peygamber tarafından bu haberi müjdelemek üzere görevlendirilmiş bir kişidir. Diğer bir deyişle, Hz. Muhammed’in gelecekle ilgili bilgi aktarımı için görevlendirdiği Abdülvehhâb Gazi, doğduğu andan beri Battal Gazi’nin yanında bulunup onunla birlikte gazâyâ katıldığı için geçmişle “şimdi”yi birleştiren, çağlar arasında köprü kuran, “zamanlar arası” bir kahraman olarak düşünülebilir. Burada “şimdi”yle kast edilen Battal’ın yaşadığı dönemdir.

*Battalnâme* anlatıcısı Battal’ın yaşadığı dönemden sesleniyormuş gibi bir aktarım biçimini tercih ederek dinleyicinin/okurun “şimdi” zaman dilimini kahramanın yaşadığı dönem olarak algılamasını sağlar. Ama belirli aralıklarla bazı kalıp ifadeleri kullanarak kahramanın maceralarının uzak geçmişte yaşandığını, kendisinin ise başkalarından dinleyerek aktardığını belirtir. Gazâ anlatılarında her maceranın ya da meclisin açılışında “râviler şöyle rivâyet ve böyle hikâyet iderler kim” gibi kalıp ifadelerle dinleyiciye geçmişte yaşanmış maceraların anlatılacağı ve bunların

aktaranların anlattığı şekilde betimleneceği garanti edilir. Ancak macera ilerlerken anlatıcı canlı, grafik ve sürükleyici bir anlatım tekniği tercih ederek dinleyicinin/okurun da kendisini o dönemde yaşadığını hissettirir ve anlatının “şimdi” algısı bir anda değişir. Macera sona erdiğinde ise anlatıcı meclisin sonuna geldiğini belirterek gelecek mecliste kahramanın hangi maceralarına yer vereceğinden kısaca söz eder ve yine daha önce dinlediği ya da nakledildiği şekilde olayları anlattığını vurgulayarak sözlerine son verir. Böylece yeni meclis başlayıncaya kadar anlatının “şimdi” zaman dilimi yeniden anlatıcı ile dinleyicinin anına geri döner, Battal’ın yaşadığı zaman dilimi dinleyicinin gözünde yeniden uzak geçmişe dönüşür.

*Battalnâme*’nin ilk maceralarında kahraman halifeye de ganimetin bir bölümünü gönderirken halifenin Şam’da bulunduğu belirtilir. Buradan ilk maceraların Emevîler döneminde geçtiği tahmin edilebilir. Daha sonraki maceralarda ise halifenin Bağdat’ta bulunduğu belirtilir, buradan Abbasî hilâfetinin başladığı düşünülebilir. Bu durumda Battal’ın maceralarının Emevîler/Abbasîler’le Bizans arasındaki mücadeleler sırasında geçtiği düşünülebilir. Bu alt bilgiler dışında maceraların yaşandığı dönemle ilgili daha net bir bilgiye ulaşabilmek mümkün değildir; çünkü *Battalnâme*’de gaziler için zamanın mevsimlere göre tanımlandığı görülmektedir. Anlatıda gaziler kışın dinlenir, baharda ise yeniden sefere çıkmaya başlarlar. Mevsim döngüsüne odaklanan bir diğer anlatı da *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’dır. Anlatıda sık sık korsanların kışı denizde elde ettikleri ganimetle geçinerek gemileri fethettikleri adalara demirledikleri, bahar geldiğinde ise gemilerin bakımını yapıp yeniden denize açıldıkları vurgulanır. Kış şartları ise hem kara hem de deniz savaşları için ordunun ve gemilerin dayanıklılığını zayıflatan koşullardır. Ancak, *Battalnâme* anlatıcısından farklı olarak Seyyid Murâdî olay örgüsünün arka planında

belirgin bir tarihsel olaya atıfta bulunarak okurun/dinleyicinin metnin hangi yıllarda geçtiğini kolaylıkla anlamasını sağlar.

Yorgos Dedes, *Battalnâme* ve *Dânişmendnâme*'yi Dânişmendliler'in kuruluşunu betimleyen bir gazâ anlatıları olarak nitelendirir. Bu savını her iki anlatıda da gazilerin toplanma merkezinin Malatya olmasına dayandırır. Malatya'nın Dânişmendliler için önemli şehirlerden biri olduğunu vurgular. Ancak *Battalnâme*'nin hem Necati Demir'in transkripsiyonunu hazırladığı nüshaya hem de Yorgos Dedes'in yayımladığı nüshaya bakıldığında anlatıcının Dânişmendliler'e, diğer Anadolu beyliklerine, Anadolu Selçuklu Devleti'ne ya da Osmanlı Devleti'ne herhangi bir doğrudan göndermede bulunduğu rastlanmamaktadır. Bunun yanı sıra, *Dânişmendnâme*'nin de bu beyliğin kuruluşunu anlatan bir metin olduğunu savunmak kolay değildir; çünkü anlatıcı hemen her mecliste maceraların Türkiye Selçuklu sultanı İzzettin zamanında da bu şekilde anlatıldığını vurgular. Burada kaçınılmaz İzzettin Keykâvûs'tan söz edildiği belirsiz olsa da, anlatıcının Anadolu Selçuklularının dönemine göndermede bulunduğu açıktır.

Yorgos Dedes, anlatılarda hangi devlet ya da yönetimin meşrûlaştırıldığının belirsiz olduğunu vurgulayarak *Battalnâme*'nin günümüze kalmış en eski yazılı nüshasının 15. yüzyıla ait olduğunu belirtir. Necati Demir ise yayımladığı *Dânişmendnâme* nüshasının I. Murat'ın saltanatı sırasında kaleme alındığını iddia etmektedir. Belki de Yorgos Dedes, *Dânişmendnâme*'nin günümüze ulaşan nüshasının daha eski olduğunu varsayarak *Battalnâme*'yi de Dânişmendliler'in kuruluş anlatısı olarak değerlendirmiş olabilir. Ancak anlatıda satır aralarına odaklanıldığında *Battalnâme*'nin Osmanlı Devleti'ne açık göndermelerde bulunmasa da Osmanlı'nın klasik dönem dünya görüşünü yansıtan bir anlatı olduğu düşünülebilir. Buna örnek olarak Battal'ın Bağdat kadısı Ukbe'yle olan

mücadelesinin anlatıldığı macera örnek verilebilir. Bağdat kadısı Ukbe, halifenin güvenini kazanarak sağ kolu olmuş bir gizli Hıristiyandır. Battal, yine Rum’a gazâyâ gittiği günlerden birinde Bizans kayserinin kızı Hümâ-yı Dil-efrûz’u esir alır ve onu halifeye götürür. Halife kayserin kızıdan çok etkilenir ve her gününü onunla birlikte geçirmeye başlar. Ukbe ise gizli Hıristiyan olduğundan aynı zamanda Bizans’a casus olarak hizmet etmekte, gazilerin halifeyle ilişkilerini bozmak istemektedir. Halifeyle Battal’ın arasının bozulması için kayserin kızını kaçırıp yeniden saraya teslim eder, ancak halifeye kızı Battal’ın kaçırdığını; çünkü ona sunduğu için pişman olduğunu söyler. Böylece halifeyle Battal’ın arası bozulur. Battal, Ukbe’nin hilelerini ortaya çıkarır, Hümâ-yı Dilefrûz’u tekrar halifeye getirir. Ukbe bunun üzerine Bizans sarayına kaçar. İmparator ona Bağdat kadılığının dengi olarak İstanbul kadılığı görevini verir (201). Macera buradan itibaren Battal’ın Ukbe’nin peşinden İstanbul’a gitmesiyle devam eder. Anlatıcıya göre Ukbe, öküzü “keçi”, keçiye de “tavuk” olarak adlandırır, halkın da bundan sonra bu şekilde adlandırmasını emreder. Anlatıcı maceraya ara vererek mizahî bir üslûpla Ukbe’nin İstanbul’da ne kadar adaletsiz bir yönetim sergilediğini betimleyerek şehir sakinlerinin huzurunun kalmadığını vurgular. Öküzün keçi, keçinin tavuk olarak adlandırılması pazarda da adaletsiz bir alışverişin başlamasına neden olur: “ ‘Her kim pazara öküz getirirse keçi deyüp satın alın ve keçiye tavuk deyü alın!’ didi. Böyle bid‘âtler eyledi” (201). Battal, İstanbul’a ulaştığında pazar yerine gelir ve esnafın Ukbe’nin uygulamalarıyla ilgili şikâyetlerini dinler:

“Bu öküzü ne pahaya virirsin?” didi. Ol kişi eyitdi: “Hây öyle söyleme! Anlar şimdi buna keçi dirler ve keçi pahasına alurlar, zulm iderler. Bizim hakkımıza bunun gibi bid‘âtler işlerler,” deyüp ağladı. (202).

Anlatıcı Ukbe’nin kararlarını sonradan ortaya çıkan, kanuna uygun olmayan uygulamalar olarak nitelendirir. Böylece Battal’ın oraya gidiş sebebi Ukbe’den

intikam almaktan başka, daha meşrû bir boyut kazanır. Battal, Ukbe'nin yok ettiği adalet ve huzuru İstanbul'a geri getirmek görevini üstlenmiştir. Battal, Ukbe'nin mahkemesine eşinden boşanmak isteyen bir kadın kılığında gider. Ukbe onun kadın olduğunu zannederek beğenir ve yakınlaşmak ister. Battal bunun üzerine kimliğini açıklayıp Ukbe'ye halka ettiği zulümlerin hesabını sormaya başlar. Ona işkence eder ve yanında getirdiği öküz kuyruğuyla korkutur. Daha sonra kuyruğu Hristiyan bir delikanlının eline vererek ondan Ukbe'ye bu kuyruğun öküz kuyruğu mu keçi kuyruğu mu olduğunu sormasını ister: “ ‘Mevlânâ! Bu kuyruk öküz kuyruğu mıdır, yohsa keçi kuyruğu mıdır?’ deyince ‘Ukbe hod kuyruğu görünce Fireng dahı elinden bıraktı, kaçdı. ‘Ukbe’nin aklı gitmiş iken gine kendine geldi” (205).

Halil İnalcık, *Devlet-i ‘Aliyye*’de İslam ulemasının şeriatın son haline eriştiği, yeni kurallar koyma döneminin sona ermiş olduğunu belirttiğini ve bu durumun “içtihad kapısının kapanması” sözüyle ifade edildiğini aktarır. İnalcık, Osmanlı Devleti’nde özel koşullar altında oluşturulan örf adı verilen bir başka hukuk düzeninin daha olduğundan söz eder. Örf, hükümdâra şeriatın dışında kalan alanlarda kanun koyabilme olanağını tanır (227). Kanunnâmelere göre şeriatın ve örfün tanımladığı hükümlerin dışına çıkan kararlar alınması ve uygulanması, örneğin belirtilen hükümlere aykırı biçimde reâyâdan vergi toplanması sonradan çıkan bir usulsüz bir durum olarak değerlendirilmiş, bu usulsüzlüğe bi’dat denilmiştir. *Adâlet Kitabı*’nda sarayla halk arasındaki bağlantının kopmaması, merkezî otoritenin korunabilmesi için şikâyet hakkı tanınmasının çok önemli olduğu ifade edilir. Şikâyet hakkı, devlet otoritesini temsil edenlerin bu yetkiyi halka karşı kötüye kullanma riskini azaltan bir uygulamadır. Kadıların verdiği hükme karşı çıkmak, halktan kanunlara aykırı olarak vergi toplanması reâyânın başlıca şikâyet konuları arasındadır. Kadı ve nâiplerin şeriatın kanunlarını suistimal edecek hükümler



vermeleri adaletnâmelerde açıkça anlatılmış ve yasaklanmıştır (190). İşte *Battalnâme*'nin yukarıda özetlenen bölümünde klasik dönemin adalet anlayışının yansımaları görülmektedir. Bu bakımdan yukarıda özetlenen mizahî hikâye anlatının Osmanlı'nın klasik döneminde yazıldığına anlaşılması bakımından önemli bir örnektir: "Osmanlı uc beyliği devrine ait eski rivâyetlerin incelenmesi göstermektedir ki, onlarda reâyâyı ve malını koruyan bir Osmanlı devlet düzeni düşüncesi hâkimdir. Onlar fethedilen yerlerin 'halkını istimâletle yerli yerinde kodular' " (163). Yorgos Dedes, *Battalnâme*'nin günümüze ulaşan en erken nüshasının 1436-1437 yıllarında yazılmış olduğunu belirtiyor. Bu tarihlendirme de *Battalnâme*'nin klasik Osmanlı Devleti'nin zihniyetini yansıttığını gösteren bir başka bilgi olarak değerlendirilebilir. Anlatıya bakıldığında hiçbir Selçuklu sultanına, Emevî ya da Abbasî Devletleri'ne atıfta bulunulmamaktadır. Aksine Battal'ın yaşadığı dönemde Anadolu'da hemen her şehrin farklı yöneticilerinin olduğu anlaşılmaktadır.

Necati Demir, çalışmasının girişinde *Battalnâme*'nin yazarının ve yazılış tarihinin belirsiz olduğunu ifade ederken *Dânişmendnâme*'nin daha önce yazılmış olduğunu ileri sürerek bu anlatının daha önce üretilmiş olduğu sonucuna ulaşır. *Dânişmendnâme*'de anlatıcı, maceraları İzzeddin Keykâvûs'un huzurunda anlatıldığı gibi aktardığını belirttiği için Necati Demir, buradan yola çıkarak anlatının ilk kez 13. yüzyılda yazıldığını ileri sürer. Ancak anlatıda kaçınıcı İzzeddin Keykâvûs'tan söz edildiğini saptamak mümkün görünmemektedir. Necati Demir, anlatının ilk yazarının Mevlânâ İbn-i Alâ olduğunu belirterek, onun II. İzzeddin Keykâvûs döneminde yaşadığını varsayar ve metnin 13. yüzyılda yazıldığını savunur. Ancak Mevlânâ İbn-i Alâ isimli bir kişinin yaşadığı bilgisine ulaşamamaktadır, ancak unvanından ilmiyye sınıfından biri olduğu düşünülebilir. Gelibolulu Âli, yeniden kalame aldığı *Mirkatü'l-cihad*'da bu eserin ilk yazarının İbn-i Alâ olduğunu, daha

sonra Ârif Ali tarafından yazıldığını belirtir. Ancak Gelibolulu Âli bu bilgileri kendi eserinde vermektedir, anlatının kendisinde yazara dair bilgilere rastlanmamaktadır. Osman Turan, Gelibolulu Âli'nin bulduğu *Dânişmendnâme* nüshasında bu bilgilerin olabileceğini ama bu nüshanın günümüze ulaşmadığını varsayar.

Gelibolulu Âlî de *Dânişmendnâme*'yi yeniden kaleme aldığı *Mirkatü'l-cihad*'da Tokat Kalesi'nin mufahızı 'Arif Ali'nin şiir ve nesre yatkınlığı nedeniyle I. Murat tarafından *Dânişmendnâme*'yi yazmakla görevlendirildiğini belirtir (*Mirkatü'l-cihad*, 7b). Necati Demir, *Künhü'l-Ahbâr*'da da benzer bilgilerin verildiğini belirterek *Dânişmendnâme*'nin sonuna gelindiğinde, eserin nasihat bölümünde yazarın isminin geçtiğini ileri sürer, ancak burada yazardan söz edildiğini çıkarmak güçtür:

*'Alî miskin bendene eyle nazar*

*Tâ irişmeye ana hergiz zarar (277).*

Gelibolulu Âli'nin verdiği bilgilere bakılarak eserin 14. yüzyılda yazıldığı söylenebilir. Ama öte yandan Necati Demir, çalışmasının son bölümünde *Dânişmendnâme*'nin günümüze ulaşan nüshalarının en erken 1570 ve 1605 tarihlerini taşıdığını belirtir (377). Öyleyse, Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemi anlatıları olarak görülen bu metinler en erken 15. yüzyılın ortalarında yazılmaya başlamıştır. *Dânişmendnâme*'de de çok katmanlı bir zaman yapısı olduğunu gözlemek mümkün; çünkü anlatıcı Sultan İzzeddin'in huzurunda da maceraların aynı şekilde anlatıldığını vurgulayarak, kendisinin Selçuklulardan sonraki bir dönemde yaşadığını, maceraların ise Sultan İzzeddin'in saltanatından da önce yaşandığını, uzak geçmişte meydana geldiğini açığa vuruyor.

Genellikle araştırmacılar *Dânişmend*'in, diğer adıyla Melik Ahmed'in maceralarının – *Saltuknâme*'yle benzer biçimde – II. İzzeddin Keykâvûs döneminde

geçtiğini ileri sürmektedir, ancak anlatı üzerinden bu savı destekleyebilmek güçtür. Anlatıda Melik Ahmed, Sultan Turasan’la birlikte Malatya’da doğup büyür ve Sultan Turasan Batı Anadolu ve İstanbul’un fethine yönelirken Melik Ahmed, İç Anadolu ve Karadeniz fetihlerine yönelir. Dânişmend ve arkadaşlarının arka arkaya yaptıkları seferlerle Tokat kısa bir sürede gazilerin yeni toplanma merkezi haline gelir. Gazaya Tokat’ın çevresindeki şehirleri almak için devam ederler ve pek çok kez Amasya’ya da saldırırlar.

*Saltuknâme*’de ise Selçuklular’ın Karadeniz’de pek çok şehre çoktan hâkim oldukları dönem yansıtılır, bu nedenle bu anlatıda kahramanın yaşadığı devri II. İzzeddin Keykâvûs’un saltanatıyla ilişkilendirmek daha mantıklı görünmektedir. Ayrıca *Saltuknâme*’nin Cengiz’in Anadolu’yu istila etmesiyle açılması ve Kefe’nin gaza merkezi haline getirilmesi de II. İzzeddin Keykâvûs’un devrine işaret etmektedir. II. İzzeddin Keykâvûs, kardeşleriyle süren taht kavgaları sırasında zayıf düşünce Memluk Sultanı Berke Hân’dan yardım ister. Berke Hân, bir ordu göndererek onu oğullarıyla birlikte kargaşa ortamından kurtarır. Ona Kırım sahil şeridindeki Suğdak ve Solhad şehirlerini dirlik olarak verir ve II. Keykâvûs 1279 yılında ölünceye dek burada yaşamını sürdürür (Sümer, 2002: 356). Keykâvûs burada hayatının son 17 yılını geçirmiştir, hatta 14. yüzyılda yazılmış bir Ceneviz belgesinde Kefe’de II. İzzeddin Keykâvûs’a ait bir sarayın bulunduğu kayıtlıdır (Turan, 1971: 501). Bu dönem Moğol hükümdârı Möngke’nin onayıyla 1257 yılında Anadolu Selçuklu Devleti’nin ikiye bölündüğü dönemdir: “Bu anlaşmayla Kayseri ve Sinop dahil doğu iller Rükneddin’e geri kalanlar da İzzeddin’e veriliyordu” (Freely, 2012: 99).

*Saltuknâme*’de Selçuklular döneminde Cengiz Han’ın Anadolu’yu istila etmesi korkuyla karışık bir hayranlıkla betimlenmiştir. Neslihan Durak, iktidarın

hangi türde olursa olsun insanı kendisinin bir parçası haline getirmeyi hedeflediğini, bunun iktidarı temsil eden kişinin korku simgesi haline dönüştürülmesiyle gerçekleştirildiğini ifade eder (223). Durak, Moğolların Anadolu’da yalnızca Çinlilerden aldıkları silah teknolojisi ve savaş taktikleriyle değil, aynı zamanda halk üzerinde yarattıkları korkunun nedeniyle de güçlü bir hakimiyet kurmuşlardır. Halk arasında korkunun dalga dalga yayılmasını ve onların direniş göstermek yerine doğrudan teslim olmalarını sağlayan etken Moğolların o dönemin en modern silahlarını kullanmaları ve vahşi savaşçılar olmalarıdır. İstilalar sırasında mancınıkların yağlanması için insan yağının kullanıldığı, öldürülen kişilerin hendeklere doldurulduğu rivayet edilmiş, bu tür vahşi rivayetleri duyan bölge sakinleri çoğu zaman eline silah almaya cesaret edememiştir (228-9). Hatta istila edilen yerleşim yerlerinin sakinlerinin kimi zaman kaçabilmelerine olanak verilmesi Cengiz Han’ın efsanevî bir lidere dönüşmesinde büyük bir etken olmuştur: “Çingiz Han’ın kullanmış olduğu savaş stratejileri ve korku taktikleri sonraki zamanlarda Moğolların gittikleri yerlerde bir kısım olağanüstü hikâyelerin türemesine zemin hazırlamıştı” (235). Durak’a göre Anadolu Selçuklu Devleti’nin Moğollardan şiddetle korktuğu edebiyata yansımıştır. *Saltuknâme*’de anlatıcı yalnızca Anadolu Selçukluları dönemindeki Moğol istilasına değil, I. Bayezid dönemine rastlayan Moğol istilasına da yer vermiştir.

*Saltuknâme*’de sözü edilen Sultan İzzeddin’in II. Keykâvûs’a işaret ettiğini gösteren bir diğer olay Saltuk’un Tatarlara karşı giriştiği gazâ hareketidir. II. Keykâvûs da Tatarlara karşı Kırım’da mücadeleler vermiştir. Bütün bu paralelliklere rağmen gazavâtânâmelerin sözlü anlatı kültürünün ürünü olduğunu, hikâye anlatıcılarını hükümdarların görevlendirdiği tarihçiler gibi görmemek gerektiğini, her macerayı belirli bir sultanın devriyle ilişkilendirmenin çok da kolay olmayacağını

unutmamak gerekiyor. Yine de *Saltuknâme*'de II. İzzeddin Keykâvûs'a bu denli göndermelerde bulunulması tesadüf sayılmamalıdır. Dikkatli bir karşılaştırma yapıldığında, Keykâvûs'un özellikle kardeşi IV. Kılıç Arslan'la süren taht mücadeleleri içinde geçen ömrünün Kırım'a kaçarak 17 yıl sonra gurbette son bulmasıyla, Cem Sultan'ın Mısır'a ardından Rodos'a geçerek ömrünün Rodos şövalyelerinin entrikalarıyla heba olması arasında biyografik açıdan paralellikler kurulabilir. İzzeddin Keykâvûs'un Kırım'a ulaştırılmasıyla benzer biçimde Cem Sultan'ı Mısır'a davet eden de yine bir Memluk sultanıdır. Anlatıda Cem Sultan'ın yaşam öyküsüne ilişkin bilgi verilmez; ancak başka örnekler de *Saltuknâme* anlatıcısının Anadolu Selçuklu Devleti'yle ilgili tarihsel olayları boşuna seçmediğini göstermektedir. Anlatının Anadolu Selçuklu Devleti dönemine rastlayan birinci Moğol istilasına yer vermesinin sebebi, daha sonra Yıldırım Bayezid'in saltanatına rastlayacak ikinci istilaya değinmesi için hazırlıktır.

Bu çalışmada seçilen dört gazâ anlatısı dikkatle karşılaştırıldığında, *Dânişmendnâme* hariç diğer üç anlatının da ortak noktası otoriteyle arası iyi olmayan kahramanların yaşam öykülerinin anlatılmasıdır. Saltuk'un II. İzzeddin Keykâvûs'la arası anlatının ortalarında düzelir ve o zaman kadar Saltuk'un sultanın iznini almadan gazâyâ gittiği, kendi isteklerine göre sefer başlattığı görülür. Tarihsel arka planı hazırlarken kardeşinin otoritesini tanımayarak sonunda Kırım'a kaçan II. İzzeddin Keykâvûs'un sultan olarak seçilmesi de anlatının protest yaklaşımına uygundur.

Dânişmendliler'in Sivas, Niksar, Tokat gibi önemli merkezleri II. Kılıç Arslan tarafından ele geçirilmiştir (Turan, 1971: 205), ancak *Dânişmendnâme*'de bu mücadelelere ilişkin hiçbir ize rastlanmamaktadır. Dânişmend Gazi de Abbasî halifesi adına uclarda savaşan bir komutan olarak tanıtılır. Anlatıda Selçuklu hanedânının üstünlüğü dolaylı bir şekilde hissedilebilir; çünkü anlatıcı Melik

Ahmed'in başından geçen maceraların Sultan İzzeddin'in huzurunda anlatıldığı gibi aktarıldığını savunur. Dinleyici/okur bu ifadeyi iki yönetim arasındaki rekabetin çoktan bitmiş, diğer hanedanın tamamen ortadan kalkmış ve otoritenin sağlanmış olduğu yönünde yorumlayabilir. Özetlemek gerekirse, *Dânişmendnâme*'de Dânişmendliler'in fetihleri betimlenmekte, ama bu hanedânın varlığından ya da Melik Ahmed'in devlet kurma çabası olduğundan asla söz edilmemektedir.

Üç anlatıya da bakıldığında gazilerin çıkış noktasının Malatya olduğu görülüyor. Bu durumda Malatya'nın bu anlatılar için neden bu kadar önemli bir şehir olduğunu sorgulamak gerekiyor. Anlatılar karşılaştırmalı bir biçimde okunduğunda Malatya'nın yalnızca tarihsel açıdan değil edebiyat geleneği açısından da üzerinde durulması gereken bir şehir olduğu anlaşılıyor. Malatya, bu anlatılarda yalnızca bir gazâ merkezi değil ünlü kahramanların yetiştiği epik bir şehirdir. Bu konuya bir başka bölümde daha ayrıntılı bir biçimde değinilecektir. *Saltuknâme*'de gazilerin toplandığı ve yetiştiği şehirlerin çoğaldığı görülür. Saltuk'un yetiştiği şehir Fatih Sultan Mehmet'in "Cezîretü'l-Uşşâk" olarak isimlendirdiği Sinop'tur. Ancak anlatıda Saltuk'un soyu Battal Gazi'ye dayandırılarak kahramanın köklerinin Malatyalı olduğu dile getirilir. *Dânişmendnâme* de Malatya'da açılmasına karşın daha sonra gazilerin Tokat ve çevresinde yaşamlarına devam ettiği görülür. Diğer bir deyişle, Tokat, Sinop, Kefe ve Edirne gibi şehirlerde gazilerin örgütlenmesiyle bağlantılı olarak epik mekânın değişmesi anlatıların epik gelenekten kopmamakla birlikte özgünleştğini göstermektedir.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise kahramanın soyağacının Battal Gazi'ye ya da Malatyalı gazilere dayandırılmasına ihtiyaç duyulmamaktadır. Bunun en temel nedeni elbette gerçekten yaşamış bir kaptanın maceralarının anlatılmasıdır. Ama bununla birlikte mekânda da çok önemli bir değişiklik olmuştur. Gazanın mekânı

kara değil, denizdir. Gazilerin yetiştiği yer Fatih döneminde fethedilen Midilli adasıdır. Anlatıcı her ne kadar kuruluş dönemi gazilerini önemsemese de Hayreddin Paşa'nın babasının da deniz gazisi olduğunu vurgulamayı tercih etmektedir. Başka bir deyişle, nasıl kara gazilerinin epik geleneği varsa, Seyyid Murâdî benzer kahramanlık geleneğini bu kez deniz gazileri için oluşturmaya çalışmaktadır.

Gazâ anlatılarının üretilmesinde sınırdaki hayat tarzının doğrudan etkili ve belirleyici olduğunu vurgulamak gerekiyor. Ancak anlatılarda karşımıza çıkan epik ve romans unsurları bu metinlerin yerel anlatılar olarak tanımlanmasını güçleştirmektedir. Benzer biçimde *Digenis Akritis* de uclarda yaşayan Bizans'ın görevlendirdiği vasal güçlerin maceralarını anlatmaktadır. Ancak, anlatının esas ilginç yönü, gazâ anlatılarında ailesinin bir tarafı Hristiyan, diğer tarafı Müslüman olan ve Müslüman kimliği tercih eden kahramanlar gibi aynı durumda ancak Hristiyanlığı tercih eden melez bir kahramana rastlanmasıdır: “Babası söylenene göre ünlü bir Arap emiri, anasıysa Bizanslı Duka soyundan gelen Digenis, yalnızca Küçük Asya'nın ahalisi arasında değil Müslüman halkı arasında da ün salmıştı, çünkü Digenis menkıbeleri ile Seyyid Battal Gazi arasında sıkı bir bağ vardır” (Gökyay, 2006: 1302).

Digenis Akritis'in kelime anlamlarını da açıklamak yararlı olacaktır. *Digenis*, “iki cinsten (kandan) olan”, *akritis* ise “serhadde savaşıyor kişi” anlamlarına gelmektedir. Bizans İmparatorluğu 9. ve 11. yüzyıllar arasında yarı profesyonel, yarı düzensiz, yerel birliklerden oluşan bu askerî grupları Müslümanlara karşı Doğu sınırlarını korumaları için görevlendirmiştir. Hatta bu sözcükten yola çıkarak, araştırmacıların bu tür anlatıları “akritic folk songs” (serhad şarkıları) adı altında gruplandığı görülür (Dedes, 1996: 2). Başka bir deyişle, *akritis* sözcüğünü edebî bir türe işaret edecek biçimde kullanarak kelimeye anlamsal açıdan yeni bir boyut

getirmişlerdir. Bu durumda “akritis” ve “gazi” kimlikleri arasında paralellik kurulabilir. Aralarındaki tek fark birinin Hristiyanlık, diğerinin ise İslamiyet adına savaşmasıdır. Osmanlı Devleti’nin kuruluş dönemiyle ilişkilendirilen anlatılarına ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’ya bakıldığında, her ne kadar kelime anlamıyla hiçbir ilgisi olmasa da “gazi”nin de özellikle sınırlarda savaşan askerleri imlediği düşünülebilir.

*Saltuknâme*’de kahramanın doğduğu şehir olarak Sinop’un seçilmesi hem edebî gelenek hem de tarihsel açıdan bir kırılma noktası sayılabilir. Anlatıcının pek çok bölümde Anadolu Selçukluları’yla ilgili – Osmanlı Devleti’nin fetihleri ya da atlattıkları kargaşa dönemleri arasında paralellik/ortaklık kurulabilecek – olayları anlatmayı tercih ettiği görülür. Anlatının girişinde Anadolu Selçuklu Devleti’nin parçalanması ve beyliklerin doğuşuyla sonuçlanan Cengiz’in saltanatı sırasında başlayıp devam eden Moğol istilasına yer verilir. Daha sonra ilerleyen bölümlerde Osmanlı Devleti’nde taht kavgalarıyla merkezî otoritenin yitirilmesine neden olan ikinci Moğol istilas ve Ankara Savaşı’na göndermelerde bulunulur. Anlatıda yine Anadolu Selçuklu Devleti’nin I. Alaeddin Keykûbad’ın saltanatı sırasında Kırım’a düzenlenen seferin Fatih Sultan Mehmet’in aynı bölgedeki fetihleriyle örtüştüğü görülür. Ama bu seferleri anlatıda gerçekleştiren Sarı Saltuk ve gazâ arkadaşlarıdır, birinci ciltte II. İzzeddin Keykâvûs dışında diğer sultanların isimleri geçmez. Sarı Saltuk’un Gürcistan’a gerçekleştirdiği seferler muhtemelen I. Keykûbâd dönemine karşılık gelmektedir, ama anlatıcının aktarımına göre Selçuklu sultanlarının bu seferlerde başarılı olmalarının sebebi Sarı Saltuk’tur. Bunun yanı sıra, anlatıcının II. İzzeddin Keykâvûs’la, I. Alaeddin Keykûbâd’ı birbirine karıştırdığı, kimi zaman sultandan “Keykûbad İzzeddin” ismiyle söz edilmesinden anlaşılmaktadır.



*Saltuknâme*'nin birinci cildinde Saltuk'un Kefe'deki maceralarına geniş yer verilmiştir. Kahramanın Sinop'tan Kefe'ye geçtiği ve burayı bir gazâ merkezi haline getirmeye çalıştığı betimlenir. Anlatıda açıkça ifade edilmese de Selçuklu döneminde Sinop hem Anadolu ile Kırım arasındaki ticareti sağlayan bir geçiş noktası hem de Bizans ve Trabzon Rum Devleti güçlerine karşı hareket üs işlevini görmektedir (Öz, 2009: 253). Ayrıca, Sinop surlarında şehri fetheden I. İzzeddin Keykâvûs'a ait bir kitâbe bulunmaktadır. I. Keykâvûs'un Sinop'u fethettikten sonra Kırım sahilindeki Suğdak'a sefer düzenlerken de donanma burada oluşturulmuştur. Şehir, II. İzzeddin Keykâvûs'la kardeşlerinin taht rekâbeti sırasında yeniden Trabzon Rum Devleti'nin eline geçer, ancak Muineddîn Pervâne tarafından kısa sürede geri alınır (Öz, 253). Suğdak da yine Karadeniz ticaretinin gerçekleşmesini sağlayan bir diğer önemli geçiş şehri olduğu için bu bölgeler Trabzon Rum İmparatorluğu'yla Selçuklular arasında ciddi rekabete neden olmuştur (Peacock, 2010: 253). Kısaca, liman şehri olarak Sinop, bir başka ticaret merkezi olan Kefe'ye geçişi sağlayan önemli bir ticaret şehriydi. Fatih Sultan Mehmet'in döneminde fethedilen Kefe, kısa sürede şehzâde sancağı olmuş ve Osmanlı Devleti'nin Kuzey sınırlarını genişletme hedefine yönelik bir üs haline gelmiştir (Öztürk, 2014: 42).

*Saltuknâme*'de Gürcistan sınırındaki seferlerin betimlenmesinin nedeni anlatıcının dinleyiciye Yavuz Sultan Selim'in Gürcistan seferini çağrıştırmak istemesidir. Anlatıda, I. Selim'in saltanatına atıfta bulunulmaz ama tarihsel paralellikler bu çağrışımı uyandırmaktadır. *Saltuknâme*'de II. İzzeddin Keykâvûs'un ismi çok sık geçmekle birlikte devrine ve faaliyetlerine ilişkin açık bilgiler verilmez. II. Keykâvûs'un seferleri ve eylemlerine ancak Osmanlı Devleti'nin fetih politikaları ve Cem Sultan'ın biyografisiyle örtüşecek paralellikler bulunduğu gönderme yapılır. Daha önce belirtildiği gibi, *Dânişmendnâme*'de Anadolu Selçuklu Devleti'ne

yapılan göndermeler iyice belirsizdir, bu durum anlatıların amacının Anadolu Selçuklu Devleti tarihini aktarmak değil, Osmanlı Devleti'nin politikalarıyla örtüşen olaylara değinerek meşrûiyet kazandırmak için geçmişten yararlanma olduğunu düşündürüyor. Diğer bir deyişle, 14. yüzyıldan itibaren yazılmış gazâ anlatılarının temel kaygısı Selçuklu Devleti nostaljisi yaratmak değil, geçmişle ortaklık kurarak Osmanlı Devleti'nin eylemlerini meşrûlaştırmaktır. Bu savı desteklemek için yine *Saltuknâme*'den örnek verilebilir. Saltuk'un Kefe'yi gazilerin toplanma merkezine dönüştürmesi, uzun bölümler halinde çok renkli bir şekilde betimlenen Mısır seyahatleriyle, Yavuz Sultan Selim'in kardeşleriyle taht mücadelesine girdiği sırada oğlu Süleyman'ın gönderildiği Kefe sancağına gitmesi ve saltanatı sırasında Mısır'ı fethetmesi arasında paralellikler kurulabilir.

I. Selim, İstanbul'dan destek bulamadığı için Kırım Hânı Mengli Giray'ın ve Rumeli beylerinin desteğini almak için Kefe'ye gitmiştir (Emecen, 2013: 49). Mengli Giray Han'ın I. Selim'in tahta çıkışını sağlayan en önemli güçlerden biri olduğu görülmektedir. I. Selim, Kefe'den Rumeli'ye yaptığı çağrılarla Dobrucalı Türkleri yanına çekmeyi ve kendi kuvvetleri olarak örgütlemeyi başarmıştır (Emecen, 2013: 54). Kefe, Selim için Rumeli'ye geçiş noktasıdır:

Yavuz, taht mücadelesinde Kırım akıncı güçlerinden yararlanmayı düşünmüş, Kefe'yi Rumeli'ye atlama üssü olarak seçmiş, ayrıca ilerdeki mücadelenin kendisini sürükleyeceği akıbet karşısında Kefe'yi bir sığınma mevki olarak belirlemişti [...] Babası ile yaptığı savaşı kaybettikten sonra Yavuz'un sığınma yeri de yine Kefe'ydi (Öztürk, 2014: 40).

Bu süreçte Selim, Edirne'ye de giderek bu şehrin kontrolünü sağlamıştır.

Dolayısıyla, I. Selim'in tahta çıkabilmek için Edirne ve Kefe'de Rumelili gazileri çevresine toplama girişimleri, gazâ ruhunu canlandırma çabaları *Saltuknâme*'de Selçuklu sultanlarının politikaları olarak gösterilmektedir. II. İzzeddin Keykâvûs'un sığınmak için Kırım'ı tercih etmesi I. Selim tarafından bir taktik olarak

benimsenmiştir. Böylece Osmanlı padişahlarının ve şehzadelerin tutum ve eylemleri geçmişteki sultanların politikaları hatırlatılarak meşrûlaştırılır. Gazâ anlatılarında hem Arap ve Fars edebiyatının destan anlatılarına göndermede bulunularak epik geleneğe, hem de tarihsel olaylar ya da dönemler arasında kurulan benzerliklerle Anadolu Selçuklu Devleti'nin mirasına saygı duyulduğu vurgulanmaktadır. Bu tutum saygı duymaktan da öte Osmanlı Devleti'nin hem kültürel hem de askerî bağlamda eski büyük devletlerin misyonunu devraldığını, bu konuda iddialı olduğunu gösterir.

Ebu'l- Hayr-ı Rûmî anlatının sonunda Sarı Saltuk'un maceralarının derlenmesini kendisinden Cem Sultan'ın istediğini, onun emriyle Anadolu'yu karış karış gezerek dinlediği hikâyeleri bir araya getirdiğini belirtir. Ebu'l-Hayr-ı Rûmî, Fatih Sultan Mehmet'in Uzun Hasan'la savaştığı sırada Cem Sultan'ı Edirne sancağına gönderdiğini ve şehzâdenin Sarı Saltuk'un adını ve maceralarını bu şehri yönettiği sırada dinlediğini aktarır (Demir ve Erdem, 1013: 614). Kahramanın yaşamöyküsü şehzâdenin çok ilgisini çektiği için yazardan ulaşabildiği bütün hikâyeleri derlemesini ister. Zeynep Aydoğan, yüksek lisans tezinin üçüncü bölümünde Cem Sultan'ın *Saltuknâme*'yi niçin yazdırmış olabileceği sorusu üzerinde durur. Metnin sonunda Cem Sultan'ın Hz. Hamza'nın kıssaları Saltuk'un maceralarını dinlemekten daha çok keyif aldığı, özellikle Edirne'nin fethedildiği bölümlerden çok etkilendiği belirtilir. Ebu'l-Hayr-ı Rûmî, Cem Sultan'ın Saltuk'un Edirne'deki maceralarını dinlerken padişah olursa yine Edirne'de oturmaya devam etmeye karar verdiğini aktararak sözlerine son verir (15). Anlatının ikinci cildinde Sarı Saltuk, Edirne'yi “dünyanın merkezi” olarak betimler. Anlatının üçüncü cildinde İstanbul'un fethinden bahsedilmekle birlikte daha sonra anlatıcının İstanbul'la Edirne'yi karşılaştırarak Edirne'yi olumladığı görülür. Anlatıcı beylerin başlangıçta İstanbul'un fethedilmesini istemediğini; çünkü orada yaşamaya başlayan kişinin

gazadan uzaklaşacağını düşündüklerini aktarır. Beylere göre bunun sebebi İstanbul'un havasının ağır ve kötü oluşudur (615). Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'u fethetmek üzere olduğu sırada bir gece Sarı Saltuk'u rüyasında görür, Saltuk ona şehrin anahtarını getirmiştir. Anahtarı sultana verirken onu Edirne'de muhafaza etmesini söyleyerek eğer İstanbul'da saklarsa o anahtarın başka kapıları açamayacağı yönünde uyarır (615).

Aydoğan, bu örneklerden yola çıkarak Cem Sultan'ın kardeşi II. Bâyezid'le taht mücâdelesinde üstün gelebilmek için Balkanlardaki gazilerin desteğini almayı amaçladığını, eseri de bu nedenle yazdığını ileri sürer. Cem Sultan, Saltuk'un maceralarının derlenmesini emrederek Fatih Sultan Mehmet'in merkeziyetçi politikalarıyla küstürdüğü gazilerin gönlünü ve askerî desteğini almayı amaçlamaktadır:

Fâtih, bütün devlet yetkilerini elinde toplayan ve imparatorluğu mutlak şekilde bir merkezden idare eden bir pâdişah örneğini yaratmak için, iktidarına karşı koyan ve koyabilecek tüm elemanları ortadan kaldırdı veya değiştirdi [...] Her zaman için emri altında bulunan ve doğrudan doğruya şahsına bağlı olan bu kuvvet (yeniçeri ağasını doğrudan doğruya pâdişah seçerdi) sayesinde imparatorluk içinde veya uclarda çıkabilecek herhangi bir karşı hareketi önleyecek duruma geldi. Bu sayede bağımsız davranan güçlü uc beylerini sıradan sancak beyleri durumuna getirdi (İnalçık, 2011: 116).

Bu durumda Aydoğan'a göre İstanbul, Fatih'in gazâdan uzaklaşarak merkezi otoriteyi sağlamlaştırdığı mekânı temsil ederken Edirne gazânın devam ettiği, gazilerin özgürce hareket edebildiği ideal şehir olarak temsil edilmektedir: "İstanbul, anti-Edirne'ydi, bütün kötülüğün, çürümüşlüğün, cinsel sapkınlığın, yıkımın ve depremlerin şehriydi" (101). İki gazâ anlatısında (*Battalnâme*, *Saltuknâme*) gazânın ihmal edilmesi, fetih ruhundan uzaklaşılması, yeni kahramanların yetişmeyeceğinden korkulması ortak kaygılar olarak öne çıkmaktadır. Aydoğan, bu kaygıyı Fatih'in merkeziyetçi tutumuna karşı gösterilen bir tepki olarak açıklamıştır. Fâtih,

oğullarından Cem Sultan'ı merkeziyetçi otoriteyi ve fetih politikasını sürdüreceğine güvendiği için halefi olarak tercih etmiştir. Bu durum yeniçerilerin, Karamanî Mehmed Paşa tarafından uzaklaştırılan kul aslından gelen İshak Paşa, Gedik Ahmed Paşa gibi eski bürokratların ve Fâtih'in malî uygulamalarından şikâyetçi olan halkın tepkisini çekerek bu grupların II. Bayezid'i desteklemelerine neden olmuştur (İnalcık, 2011: 129).

Aydoğan'ın incelemesi tutarlı olmakla birlikte ihmal edilen bir noktayı da dile getirmek gerekiyor. Anlatı tarih cümlesiyle sona erer: “ve kad temme hâze'l-kitâbu's-Şerîf fi şehri evâhir-i rebii'l-evvel fi yevmi'l-hâmis beyne's-selâtin ve fi târîh-i sene min hicreti'n-nebeviyye elf” (Demir ve Erdem, 2013: 616). Metin, hicrî 1000 yılında Rebiü'l-evvel ayının sonlarında bir perşembe günü sultanlar arasında tamamlanmıştır. Bu durumda milâdî takvime göre metnin son halini 16. yüzyılın sonlarında 1591-1592 yıllarında aldığı anlaşılmaktadır. III. Murat'ın (1574-1595) saltanatı sırasında metnin tamamlandığı göz önünde alındığında üç ciltlik anlatıyı yalnızca Cem Sultan'ın biyografisiyle birlikte değerlendirmek tarihsel açıdan diğer paralelliklerin ihmal edilmesine neden olacaktır. *Saltuknâme*, Cem Sultan'ın emriyle yazılan bir anlatıdır, ancak yazım süreci 16. yüzyılın sonlarına dek devam etmiş, anlatının tarihsel süreci de o döneme dek şekillenmiştir. Bu nedenle anlatıya her padişahın tahta çıktığı dönemde yeni bölümlerin, parçaların eklendiği, metnin olay örgüsünün bu süreçte sık sık değişime uğradığı düşünülebilir.

Tarihsel arka planla birlikte değerlendirildiğinde *Saltuknâme* anlatıcısının neden Edirne'ye bu kadar hayranlık duyduğu ve İstanbul'u olumsuzladığı anlaşılmaktadır. Sarı Saltuk'un kendisi de otoriteyle çatışan bir kahramandır. Kendisine iftira edildiği için sultan II. İzzeddin Keykâvûs'la aralarının bozulduğu betimlenir. I. ciltte, Saltuk, Avrupa'ya cadılarla savaşmaya gider, gayrimüslimleri

yenilmez kılan onların sihirleridir. Dönüşte Hızır'ın kendisine yardım etmesi için görevlendirdiği Menûcher/Menûcihr isimli cinden Sinop'un saldırıya uğradığını, Müslümanların kaçıp Kefe'ye göç ettiklerini sultan İzzeddin'in onlara yardım göndermediğini öğrenir. Nedenini sorunca, Menucher şöyle cevap verir:

Sizden ötüri hışm itdi. Sizi ve anları Sultân'a 'Affân 'âsî 'arz eyledi. Anun-çün ferâgat idüp nazarın Müslümânlardan götürdi. Müslümânlar dahı ferâgat itdi. Sizleri 'azl itmişdür. Meger Şerîf'ün 'ulûfesi harâc mâlından idi (Demir ve Erdem, 93).

Başka bir deyişle, Sarı Saltuk, fesat kişiler yüzünden sultanın hışmına uğramış, görevinden azledilmiş, haraç gelirinden sağlanan ulûfesini kaybetmiştir. Selçuklu sultanının da Fâtih'in politikasıyla benzer biçimde başına buyruk gazileri idarî görevlerden uzaklaştırmayı amaçladığı ima edilmektedir. Buna benzer bir duruma anlatının girişinde de rastlanır. Anlatının başında Saltuk'un kendisi gibi gazi olan babası gaza için gittiği Amasya'da gayrimüslimler tarafından öldürülür. Hızır Şerîf (Saltuk) henüz on dört yaşında olmasına rağmen ilimde epeyce ilerlemiştir, ancak babasının hitâbet görevini başka birine verirler. Şerîf, bu durumu lâlâsı Serâvil'e anlatınca, lâlâsı onu Sinop emiri Ali'ye götürüp durumunu anlatır. Emir Ali, onun durumunu Selçuklu sultanına yazıp gönderir. Sultan, Saltuk'un kendisini görmek ister, kahraman sultanın huzuruna çıkar. Sultan ona elde edilen ganimetten (*beytü'l-mâl*) ulûfe bağlar: “Günde kırk dirhem şâhî verirlerdi” (Demir ve Erdem, 40). Ayrıca sultan ona hil'at giydirerek babasının yerine gaza görevini yerine getirmesini beklediğini ima eder (41). Saltuk, Sinop'a döndüğünde Amasya beyi Tırbanos haraç göndermeyi kesmiştir. Sinop beyi Emir Ali'ye elçi göndererek Bizans İmparatoru'nun (kayser) büyük bir orduyla onlara saldıracağını, Müslümanları ortadan kaldıracığını bildirir. Saltuk elçinin söylediklerini duyunca sinirlenip burnunu ve iki kulağını keserek onu geri gönderir. Bunun üzerine Sinop'un ileri gelenleri bu hareketinden dolayı ona kızarlar. Ancak Şerîf rüyasında Battal Gazi'yi

görünce onların eleştirilerine karşın Harcinevân memleketine (Amasya) gazâyâ gider. Anlatının pek çok bölümünde Saltuk, başına buyruk giriştiği seferlerle sultanla ya da beylerle çatışır ve yöneticileri gazâyı ihmal etmekle suçlar. Amasya üç anlatıda gazilerin fethetmeye çalıştığı şehirlerden biridir.

Henüz ergenlik çağındaki kahramanın babasına bağlanan, o ölünce ise kesilen geliri tekrar kazanabilmek için yiğitlik göstermesine *Battalnâme*'de de rastlanmaktadır. Battal'ın babası Hüseyin Gazi, Malatyalı bir seraskerdir. Askerî hizmetine karşılık olarak, Malatya emîri kendisine Bizans İmparatoru'nun İstanbul'dan Malatya'ya gönderdiği haraçtan gelir ayırmıştır. Hüseyin Gazi, bir gün gayrimüslimlerin kontrolünde bulunan Ankara yakınlarında bir geyiği avlamaya çalışırken şehit edilir. Hüseyin Gazi öldükten sonra Emir Ömer onun yerine yeni bir serasker gerektiğini oğlu Cafer'in (Battal) ise henüz bebek olduğunu söyler. 'Abdü's-selâm onun yerine ser-asker olur. Cafer 13 yaşına geldiğinde babası öldükten sonra 'Abdü's-selâm'a verilen mansıbı geri almaya karar verir. Annesinin uyarılarına karşın Emir Ömer'den babasına verilmiş memuriyetin neden başkasına verildiğini sorar: "Atam mansıbın taleb iderem. Şimdiki hâlde pehlivânlıkda, urmada, tutmada hiç kimseden aşağı kalmam. Niçün benim atamın mansıbın ayruklar tasarruf iderler. Ben aç ve bî-nüvâ yörürem" (75). Emir Ömer, memuriyeti Cafer'e verebilmesi için, onun da babası gibi kahramanlık hünerini göstermesi gerektiğini söyler. Eğer babasını öldüren Ankara beyi Mihriyayıl'ı öldürerek intikamını alırsa ona memuriyetini geri vereceğine söz verir: "Mihriyâyıl'ı öldür, gel, atanın mansıbın ben sana kendim vireyim" (75). Kahramanın geyik avına çıkması, ergenlik çağındaki kahramanın gücünü kanıtlamak için zorlu bir düşmanı alt etmesi her ne kadar epik edebiyatın temaları olsa da, bu edebî temaların toplumsal tarihle de iç içe geçtiği görülmektedir.

*Dânişmendnâme*'de de çok katmanlı bir zaman yapısı olduğundan söz edilmişti. Dânişmend Gazi, gazâyâ başlamadan önce Bağdat'a gidip halifenin onayını alır. Buradan Abbasî halifesinden söz edildiği anlaşıyor. Demek ki anlatıcı Sultan Turasan'la Dânişmend'in yaşadığı dönemi Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşundan önceye Türklerin Abbasî Devleti'nin vasal gücü olarak Anadolu'da savaştığı döneme yerleştirmektedir. Daha sonra Şah İzzeddin'in huzurunda da maceraların bu şekilde anlatıldığını aktararak Dânişmend'i ve Sultan Turasan'ı bir bakıma Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşuna katkıda bulunan komutanlar/yöneticiler olarak betimlemiştir.

Gazavât-nâmelerde anlatıcıların zaman zaman gayrimüslimlere olduğu gibi doğaya ve canlılara da olumsuzlayıcı bir perspektiften baktıkları görülür. Başka bir deyişle, bu anlatıların coğrafya algısına göre doğa ve canlılar da gayrimüslimlerle Müslümanlar arasında ikiye bölünmüştür. *Dânişmendnâme*'de anlatıcı birinin kaynağının cennetten, diğerinin ise cehennemden geldiği iki ırmaktan söz eder. Kaynağı cennetten gelen, tadı kevser gibi tatlı olan nehrin adı Fırat'tır, kaynağı cehennemden gelen, tadı zakkuma, rengi tütüne benzeyen ırmağın adı ise Elbe'dir. Fırat, gazilerin merkezi olan Malatya yakınlarında akan, dârü'l-islam sınırları içinde bulunan bir nehir olduğundan olumlanmıştır (64). Elbe (Albis) nehri ise Almanya'da gayrimüslimlerin memleketinde akan bir nehir olduğundan cehennem suyu olarak nitelendirilmektedir. Bu betimlemenin ardından gaziler, Battal Gazi'nin inşâ etmiş olduğu Sivas Kalesi'ni yeniden ele geçirmek için gayrimüslimlerle savaşırlar. Müslümanların çok kayıp verdiği sırada Allah onlara yardım etmek için sel gönderir. Gayrimüslim askerleri bu sele kapılarak Avrupa'ya sürüklenip Elbe nehrine dökülürler (65). Bu sırada Sultan Turasan ise Batı Anadolu'ya geçerek doğrudan İstanbul'a ele geçirme, kayseri devirme niyetindedir.



*Dânişmendnâme*'nin ikinci meclisinde Melik Ahmed, Sivas Kalesi'ni ele geçirdikten sonra atına binip dolaşmaya devam eder, bu gezinti sırasında mekân belirsizleşir. Karşısına bir dağ çıkar, dağın ardından dört yanında suların aktığı, ilerisinde bağ bulunan bir ova görür. Ovayı da geçince bu kez bir tepeye rastlar. Tepeye çıktığında ağaç gölgesinde hazırlanmış bir sofraya oturur. Ağacın gövdesine de bir tanbur dayalıdır (68). Melik Ahmed, bu pastoral ortamda Artuhi'yle tanışır. Artuhi, sevgilisi Efrumiyye'yle ayrı düştüğü için derdini tanbur çalarak şiir söyleyerek anlatan bir delikanlıdır. İki kahraman gündüzleri savaşır, birbirlerini yenemedikleri için gece dinlenip ertesi gün yeniden devam ederler. Daha sonra Artuhi, derdini Melik Ahmed'e açar, ona aile kökleri hakkında da bilgi verir. Artuhi'nin babası göçebe dağ halkından bir kişidir. Hristiyan olup olmadığından söz edilmez. Artuhi'nin annesi ise Müslümandır. Battal Gazi, Hindistan'a gittiği sırada Bizans İmparatoru onun yokluğunu fırsat bilip Malatya'ya saldırır ve Malatya'da Abdurrahman-ı Harezmî adlı bir kişinin geçindirdiği insanları esir alırlar (70). Esir alınan kadınlardan ikisi Artuhi'nin annesi ve anneannesidir. O zaman çok küçük yaşta olan annesi, ergenlik çağında savaşçı bir kadına dönüşür ve Artuhi'nin babası ava çıktığı sırada onu görüp âşık olur. Anlatıcı Artuhi'nin aile köklerine yer vererek onun yarı Müslüman yarı Hristiyan olduğunu ima eder (71). Bu anlamda, Artuhi, Bizans anlatısında idealize edilen kahraman Digenis Akritis'le büyük benzerlik gösterir. Tek fark, birinde Digenis Akritis'in Hristiyan kimliği tercih ederek Bizans adına savaşması, diğer anlatıda ise Artuhi'nin İslam'ı tercih ederek gazâ uğruna savaşması olumlanır.

Osman Turan, *Dânişmendliler*'in kuruluşu ve Anadolu Selçuklu Devleti'yle arasındaki rekabetin üzerinde dikkatle durmuştur. Turan, kaynaklarda *Dânişmend*'in kim olduğu hakkında farklı bilgiler verildiğini belirterek kiminde Melik-şah'ın

yeğeni, kimi kaynakta da Süleyman-şâh'ın dayısı olduğundan söz eder (114). Turan, Latin kaynaklarında da bu isimle geçtiğini, hocalık mesleğinin lakaba dönüştüğünü aktarır. Gümüş-tekin Ahmed Gazi'nin de onun oğlu olduğu düşünülmektedir (115). Turan, anlatıdaki Artuhi karakterinin de Artuklu Beyliği'nin kurucusu Artuk olduğunu savunur. Turan kitabında Mükrimin Halil Yinanç'a tepki olarak *Dânişmendnâme* anlatısındaki bütün kahramanlarla tarihsel kişileri ilişkilendirmeye çalışır, anlatının edebî yönlerini göz ardı eder. Artuhi ile Artuk isimleri arasında bir ilişki ya da benzerliğin olup olamayacağı ise dilbilimciler tarafından araştırılması gereken bir konudur. Bununla birlikte *Dânişmendnâme*'de ele geçirilmeye çalışılan şehirler Sivas, Ankara, Çankırı, Tokat, Çorum, Amasya gibi İç Anadolu ve Karadeniz bölgesine ait yerleşim yerleridir. Artuklu Beyliği'nin ise merkezi Diyarbakır'dır ve beyliğin hâkimiyet alanı da Güneydoğu bölgesidir. Anlatıda Artuhi diğer kahramanlardan farklı olarak melez bir kimliğe sahip olması ve sevgilisi Efrumiyye'ye kavuşmak uğruna İslam'ı tercih etmesi nedeniyle önemsenen bir kahramandır. Melik Ahmed'le benzer biçimde onun da halifenin otoritesinden çıkmayan, iktidar mücadelesine girmeyen bir kahraman olduğunu görürüz.

Osman Turan, Efrumiyye'nin de aslında Malatya'nın Ortodoks yöneticisi Gabriel'in kızı Morphia olduğunu savunur. Burada Turan'ın görüşlerinin eleştirilirken *Dânişmendnâme*'nin tarihten beslenmeyen bir anlatı olarak görüldüğü zannedilmemelidir. Ancak bu tür anlatılarda tarihî kişiler ve olaylar kurguyla iç içe geçtiği ve aşk, yiğitlik, dostluk gibi temalar ya da fantastik öğeler daha çok ön plana çıktığı için bu metinlerden tarihî ve kesin bilgiler elde etmek son derece güçtür. Başka bir deyişle, Artuhi ile Efrumiyye'nin kavuşma süreci ve sevgililerin arasına konulan engeller anlatıda gazâ *ethos*'unu bile geri planda bırakmaktadır; çünkü bu metinlerin temel niyetinin dinleyiciyi birbiriyle iç içe geçen sürükleyici hikâyeler,

maceralarla heyecanlandırmak, dikkatini çekmek ve eğlendirmek olduğu hiçbir zaman unutulmamalıdır. Coğrafya da bu niyetin gerçekleştirilmesine yardımcı olan önemli unsurlardan biridir.

Gazâ anlatılarında kahramanların mekân algısını da karşılaştırmak yararlı olabilir. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*'de kahramanların temel hedefi "cihan pehlivân" olabilmektir. Bu nedenle kahramanların sürekli yeni memleketler, ülkeler gezdikleri, seyahat ettikleri hatta kimi zaman gazâyâ ara verip doğal güzellikleri seyrettikleri, hayran oldukları görülür. Hem Battal, hem de Saltuk gittikleri her yabancı ülkede kendilerini Rum'dan gelmiş savaşçılar olarak tanıtırlar. Yiğitliklerinin, isimlerinin dünyanın her köşesinde bilinmesi, her memlekette tanınır olmaları onlar için yeni ülkeler ele geçirmek ve zapt etmekten çok daha önemlidir. Bu nedenle Battal ve Saltuk'u bireysel kahramanlar olarak saymak daha doğru olacaktır. Anlatıcılar da kahramanların ününün dünyaya nasıl yayıldığını dinleyicisine/okuruna kanıtlayabilmek için çeşitli yöntemler kullanır. *Saltuknâme* anlatıcısı kahramanın şöhretinin yayıldığını betimlerken dinleyicinin zihninde ucu bucağı sınırsız renkli bir coğrafya çizer. *Saltuknâme*'de öyle çok şehir, kale, köprü vb. isim geçer ki birçoğunun nerede olduğunu tahmin etmek güçtür. Özellikle Saltuk'un Afrika ve Hindistan'daki maceralarını anlatırken haritada aramamıza olanak vermeyen pek çok yer ismiyle karşılaşırız. Her iki anlatıda da coğrafya genişledikçe yer isimleri belirsizleşir ve fantastik öğeler de aynı oranda artar. Ejderhalar, cadılar, devler, Zümrüdüanka kuşu, Hz. Yunus'u karnında taşıyan balık, Şahmeran ile yılan krallığı vb. fantastik figürler coğrafyanın egzotikleştiği yerlerde karşımıza çıkmaktadır. Zaten hem *Battalnâme* hem de *Saltuknâme* anlatıcısı kahramanların Afrika, Hindistan ve Kaf Dağı'ndaki maceralarını anlatmaya başlarken acayip ve garip hikâyelerden (*acâyib ü garâyib*) söz edeceğini haber verir. Kahramanların Kaf Dağı

ya da Nil Nehri'nin kaynağı gibi herkesin gidip görmesi mümkün olmayan masalsı ya da (anlatıcının bakış açısına göre) egzotik yerlere gidebilmesi de bir zorluk derecesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekânın egzotikleşmesi ya da masalsı bir yere dönüşmesi anlatıcının hayal gücünü özgür bırakmasına, gerçek dünyadan uzaklaşmasına olanak tanır.

Anlatıcıların gerçek yer isimleri kullandığı gibi hayalî ya da uydurma isimler kullandığına da sıkça rastlanmaktadır. Böylece anlatıcı aynı zamanda dinleyicinin anlatma yeteneğine hayranlık duymasını, kahramanın ne kadar ünlü olduğunu kanıtlarken kendi yeteneğini de ispatlamayı hedeflemektedir. Coğrafya genişledikçe anlatıcı dinleyiciden daha derin bir görgü ve kültürel birikime sahip olduğunu ima eder. *Saltuknâme*'de çok geniş bir coğrafyanın anlatılması ve yüzlerce yer isminin geçmesi Ebu'l-Hayr-ı Rûmî'nin Saltuk'un maceralarını diyar diyar gezerek derlemiş olmasından da kaynaklanabilir. Ancak anonim bir yazar ismi gibi görünen Ebu'l-Hayr-ı Rûmî'nin belirli bir kişi olarak düşünmek ne derece mümkündür? Ahmet Yaşar Ocak, *Saltuknâme*'de Sünnîlik propagandasının yapıldığı bölümlerin sonradan eklendiğini ileri sürerek metnin tahrip edildiğini savunur (7) Anlatının yaratım sürecinin uzun süre devam etmesini sözlü ve yazılı kültür arasındaki ilişkinin anlaşılabilmesi için önemli bir konudur. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'nın yazarının da zamanla anonimleştiği düşünülebilir. Seyyid Murâdî'nin kim olduğu ve hayatına ilişkin günümüze ulaşmış kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Hüseyin Yurdaydın, Murâdî'nin ve Sinan Çavuş'un adına kayıtlı olan eserleri inceleyerek, söz konusu metinlerin aynı kişi tarafından üretilmiş olduğunu ancak Murâdî'nin Sinan Çavuş'un mahlası olabileceğine dair bilgi edinemediğini ifade etmiştir.

*Battalnâme*'de genelde Malatya, Amasya, Ankara, Afrika ve Hindistan dışında fazla yer ismine rastlanmaz. Ancak anlatıcı coğrafyanın belirsizliğini canlı

bir anlatım tarzını tercih ederek ve olağanüstü fîrgürlere yer vererek kapatır.

*Dânişmendnâme* ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise dinleyici tamamen gerçek coğrafyaya tanık olur. Hayâli mekânlara iki metnin anlatıcısı da yer vermemektedir. Bunda birinin yazarının Tokat Kalesi'nin dizdârı (Ârif Ali) diğerrinin ise donanmadaki askerlerden biri (Seyyid Murâdî) olmasının büyük payı bulunmaktadır.

*Dânişmendnâme*'de yer adları hem eski hem de güncel isimlerle açık bir şekilde verilir ve olaylar küçük bir bölgede geçmektedir. Mekânın daralması dinleyiciye bir şehri ya da kaleyi gerçek anlamda ele geçirmenin ne kadar zor olduğunu gösterir. Melik Ahmed gazilerle birlikte birkaç meclis boyunca Tokat'ı fethedilmek için pek çok kez sefer düzenler. Alınan bir kalenin, kaybedildiği ve yeniden alındığı uzun savaş sahnelerine tanık olunur. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da da deniz olmasına rağmen mekânın daraldığı görülür. Anlatının girişinde Hızır, ağabeyi Oruç Reis'e katılarak Eğriboz Körfezi çevresinde ticaret ve korsanlık yaparlar. Bir gün Oruç Reis Ege'den Akdeniz'e inerek Trablusşam'a gitmek ve ticarete orada devam etmek ister. O sırada gayrimüslimlere esir düşer ve Rodos'a götürülür. Hızır (Hayreddin) onu kurtarmak için bir gayrimüslim tüccar arkadaşından yardım ister, ancak pazarlıklar düşündüğü gibi gitmez. Rodos'un yöneticisi değişir ve Oruç Reis'i yeraltına hapsederek daha çok eziyet etmeye başlar. Bu sefer gayrimüslim kaptanlar bu duruma isyan ederek bir kaptana bu şekilde davranılmaması gerektiğini söylerler. Bunun üzerine Oruç Reis kürek mahkûmu olarak bir gemiye gönderilir. Gemi Antalya'ya yaklaştığı sırada fırtına çıkar, gemi kıyıya yanaşmak zorunda kalınca Oruç Reis durumu fırsat bilip kaçar.

Anlatıcı Oruç Reis'in Rodos'taki esaret günlerini betimlerken mekânla birlikte dilin de ona bağlı olarak değiştiği görülür. Oruç Reis gayrimüslimlerin sınırlarına/memleketine girdiği için anlatıcı da İtalyanca ve İspanyolca sözcükler

kullanmaya başlar. Oruç Reis kurtulduktan sonra bu kez kendisine gemi yaptırabilmek ve korsanlığa devam edebilmek için hâmi aramaya başlar. Kardeşi Hayreddin’le de yeniden buluşur. İşte iki kardeşin kendilerine hâmi aradıkları süreçte I. Selim’in kardeşleriyle sürdürdüğü taht mücadelesi de arka planda verilmektedir. Oruç önce Memlûk Devleti’nin sultanından yardım ister, Mısır’a gider. Sultan ona gemi yaptırabilmesi için maddi destek sağlar. Tam işleri yoluna koyduğu sırada yine gayrimüslim korsanların saldırısına uğrar, korsanlar gemiyi batırır, Oruç güçlükle kurtulur. Oruç, yeniden sultana gitmeye cesaret edemez. Bu kez Şehzâde Korkut’la ilişki kurmaya çalışır, bunun için Manisa sancağına gider. Korkut onu desteklemeyi kabul eder. Tam yeniden korsanlığa başlamışken bir kez daha gayrimüslim korsanların saldırısına uğrar. Şehzâde Korkut da o sırada I. Selim güçlenip Anadolu’ya döndüğü için Manisa’dan ayrılır. Oruç Reis, bu kez Hayreddin’le birlikte yeniden hediyelerle Memlûk Sultanı’nın gönlünü almaya, ilişkilerini düzeltmeye gider. Sultan affederek onlara yeniden destek olmayı kabul eder.

Oruç ve Hayreddin Reis önce Ege, ardından Akdeniz’de devam ettirdikleri deniz ticaretinden yavaş yavaş uzaklaşarak Cezayir yarımadasına yönelir ve gazâ ruhuna sahip çıkarak yarımadayı fethetmeye uğraşırlar. Bir süre sonra I. Selim padişah olur ve onların hâmililiğini üstlenir. Oruç Reis, Cezayir’in fethedildiğini göremeden şehit düşecektir. Anlatıcı iki kardeşin gazilerle birlikte Cezayir’i şehir şehir, kıyı kıyı nasıl adım adım ele geçirmeye çalıştıklarını aktarır. Deniz savaşları kara savaşlarına dönüşür ve gaziler zaman zaman büyük kayıplar verir. Çünkü Cezayir, Avrupalı ülkelerin de odağında olan bir ticaret bölgesidir ve yarımadaadaki bölgesel yönetimlerin kimi zaman Osmanlı Devleti’ni kimi zaman Avrupalı devletleri desteklediği gözlemlenir. Bu durum yarımadaadaki dengelerin sürekli değişmesine, büyük devletler arasındaki rekabetin ise iyice güçlenmesine neden olur.

*Dânişmendnâme*'de olduğu gibi bu süreçte de Hayreddin Paşa'nın ele geçirdiği kaleleri elinde tutmasının hiç de kolay olmadığı, daha önce işgal ettiği yerlere geri dönüp yeniden hâkimiyet kurmaya çalıştığı, kimi zaman aynı yerlerde yeniden savaşıldığı görülür. Dolayısıyla mekânın daralması çok daha gerçekçi bir anlatının üretilmesine neden olur. Ancak mekânın daralması dinleyici için anlatımın tekdüzeleşmesi ve sıkıcı bir hal alabilmesine de neden olabilmektedir.

### **C. Bir Üst Gerçeklik Düzlemi Olarak Rüya**

Tezin önceki bölümlerinde seçilmiş üç gazâ anlatısının olay örgüsünde önemli işlevi olan ortak motifler tespit edilmişti. Bu karşılaştırmalı okumayla anlatılar arasındaki paralelliklerin yanı sıra farklılıkların da ortaya konulması amaçlanmaktadır. *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme* anlatılarında gözlemlenen en büyük paralelliklerden biri gayrimüslimlere kimi zaman yardım eden kimi zaman da başlarına dert olup gazilerden yardım istemelerine neden olan fantastik, doğaüstü figürlerdir. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* anlatısına bakıldığında ise, doğaüstü figürlere hiç rastlanmadığı anlatının gerçekçi zeminden ayrılmadığı görülmektedir. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'yı diğer üç anlatıdan ayıran en büyük farklılıklardan biri fantastik öğelerin yokluğudur. Ancak her ne kadar ejderha gibi çeşitli yaratıklara, cadılara, cinlere ve perilere rastlanmasa da rüyaların bu anlatıda diğer gazâ anlatılarında olduğu gibi geniş yer tuttuğu, Hayreddin Paşa'nın ve Oruç Reis'in rüyalarına sık sık Hz. Muhammed, Hz. Hızır ve ak sakallı dede gibi ulu kişilerin girdiği görülür. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da doğaüstü figürlere yer verilmezken rüyaların önemini yitirmemesi, kurmacanın ilerlemesine yardımcı olan en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkması bu anlatılarda rüyanın gerçeküstü, fantastik dünyanın bir parçası olarak görülemeyeceğini, aksine

gerçekliğe, hatta duyuların ve aklın ötesindeki hakikate ulaşılmasını sağlayan bir araç olduğunu göstermektedir.

Gazâ anlatılarında rüyanın tek işlevi yalnızca tasavvufî öğretinin olumladığı biçimde kahramanın hakikate erişmesini sağlayan bir ara gerçeklik düzlemi yaratmak değildir. Rüyaların gazâ anlatılarında olay örgüsünün oluşması ve ilerlemesini kolaylaştırdığı, kahramanlar arasında iletişim (telepati) aracına dönüştüğü görülmektedir. Başka bir deyişle gazâ anlatılarında rüyalar hem bilgiye ulaşmaya yönelik, hem de kurgusal bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır, bu konuda örneklerle geçmeden önce İslam ve Eski Yunan kültüründe rüyayla ilgili yapılmış çalışmalara değinmek yararlı olacaktır.

### **1. Rüya ile Bilgi Arasında Kurulan İlişkinin Dinî Arka Planı**

Rüyalara tasavvuf düşüncesinde, İslam kültüründe ve Osmanlı edebiyatında epistemolojik bir araç olarak başvurulduğu görülmektedir: “Rüyaların daha yüksek bir gerçeklikten bakış olarak nitelendirilişi, Müslümanlıkta daha belirgindir” (Schimmel, 2005: 15). Günümüzde rüya yorumu kitaplarının popüler kültürdeki konumunu yitirmemesi halk arasında hâlâ bilgi kaynağı işlevini yitirmediğini göstermektedir. Ortadoğu coğrafyasında rüyaların bilgi kaynağı olarak görülmesinde elbette dinî arka planın da katkıları olmuştur. *Kur'an-ı Kerîm*'in çeşitli sûrelerinde ve hadîslerde rüyalara genişçe yer verilmiştir. Bilindiği gibi Hz. Muhammed'e başlangıçta rüyalar aracılığıyla vahiyler gelmiştir: “Dolayısıyla rüya peygamberliğin kırk altıda biri olarak kabul edilir” (Yüksel, 1996: 117). Yusuf ise rüya yorumundaki yeteneğiyle tanınmış, gerek “Eski Ahit”te (*Tevrat*) gerek *Kur'an-ı Kerîm*'de bu yönüyle öne çıkan bir peygamberdir. Yusuf, bu yönüyle babasının sevgi ve takdirini kazanmıştır. Gençlik çağında gördüğü rüyayı kardeşleriyle paylaşır ve kendisine kıskançlık duymalarına neden olur. Hatta babası onu bu yeteneğini kardeşlerinden



gizlemesi ve rüyalarını herkese anlatmaması konusunda uyarır. Başka bir deyişle kutsal kitaplarda rüya yorumculuğunun her insanda bulunmayan, gizli tutulması gereken, peygamberlere özgü bir yetenek olarak tanımlandığı, Ortaçağda alımlandığı şekilde bir meslek olarak görülmediği anlaşılmaktadır: “Kitabı Mukaddes’te anlatıldığına göre rüya insanlara Tanrı tarafından iletilen ve açıklanan bir vizyonu temsil etmektedir” (Fromm, 1990: 130). “Eski Ahit”te onun Mısır firavununun gelecekte haber veren uyarı niteliğindeki rüyalarını nasıl yorumladığı aktarılır. Yusuf, firavunun rüyasını doğru yorumlayarak ona memleketinde önce yedi senelik bolluk ardından yedi yıllık kıtlık yaşanacağını haber vererek firavunun gerekli önlemleri alabilmesini sağlamıştır (38-9). Yusuf’un rüya yorumuna yatkınlığı Osmanlı edebiyatını da etkilemiş konulardan biridir.

Hiz. İbrahim’e ise Allah’ın, oğlu İsmail’i (“Eski Ahit”te İshak’ı) kurban etmesi yönündeki emri yine rüya aracılığıyla bildirilmiştir. İbrahim kendisine rüyada bildirilen bu ilahî isteği koşulsuz bir inançla uygulamayı kabul ettiğinden oğlunun yerine kurban edilmesi için gönderilen koçla ödüllendirilmiştir. Başka bir deyişle, söz edilen rüyaların mesaj, gelecekte haber (istihâre), yine geleceğe yönelik uyarı, ya da inancın ölçülmesi gibi farklı içerikleri olsa da her birinin dikkate alınması ve doğru yorumlanması gereken bilgi kaynakları olarak sunuldukları açıktır. Bu noktada hakikate ilişkin bilgiler içeren rüyaların bir özelliğine daha değinmekte yarar var, kutsal kitaplar ve tasavvuf düşüncesine göre uyanık ya da yarı uykulu halde görülen rüyalar doğru ve gerçekleşecek bilgiler içeren rüyalar olarak kabul edilmekteydi (Schimmel, 2005: 21).

Avrupa’da Descartes’ın bilgi felsefesi yaygınlaştıktan sonra rüya ile bilgi arasındaki ilişki ve rüyanın bu konudaki üstünlüğüne bakış değişir ve Aydınlanma’yla birlikte büyük bir kopuş yaşanarak bilgi ile iman (ve dolaylı olarak

rüya) arasındaki ilişkinin yerini bilgi ile akıl ilişkisi alır. Böylece bugün gerek Doğu gerek Batı’da Descartes öncesi medeniyetler “Ortaçağ” ya da “erken modern” olarak adlandırılmaktadır (Grunebaum, 1966, 5). Grunebaum, Ortaçağ medeniyetlerinin bilgi algılarının biçimlendirdiği ortak özellikleri de ayrıntılı biçimde sıralamıştır. Grunebaum, Descartes öncesi bilgi felsefesine göre gerçekliğin “en yüksek” ve “dünyevî” olmak üzere ikiye ayrıldığını ifade eder. Yüksek gerçeklik aşkın bir hakikate işaret ederken dünyevî gerçeklik ise onun simgesidir (5). Bu durumda Ortaçağ toplumlarında rüya psikolojik deneyimler ve bireysel yaşama ilişkin bilgilerin değil, dışsal ve aşkın bilgilerin kaynağı olarak görülüyordu. Başka bir deyişle rüya insanla insanüstü ya da olağanüstü güçlerle ilişkinin sağlanmasında bilişsel bir iletişim aracı rolü oynamaktaydı (6).

Rüyalar her ne kadar kişiyi aşkın bilgiye ulaştıracak iletişim aracı olarak görülse de her rüya her zaman doğru bilgiler içermeyebilir, kişiyi yanlış da yönlendirebilirdi. Bu da gerek dinî kültürde rüyaların sınıflandırılmasını gerektirmekteydi. Dinî kitaplarda ve rüya yorumcularının kitaplarında sınıflandırma biçimlerinde farklılıklar görülse de, kaynaklarda rüyaların genel olarak iki gruba ayrıldığı ve sınıflandırmaların bu grupların altında yapıldığı anlaşılmaktadır. Pek çok kaynakta rüyaların temelde “gerçeğe uygun” (sâdık) ve “yanlış” (kâzib) rüyalar olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir (Schimmel, 2005: 41). Aşkın bilgiler içermeyen ve kişiyi yanlış yönlendirebilecek rüyalar genellikle gündelik sıkıntılar ve arzuların yansıması olan görüntülerden oluşmaktadır: “Uykuda görülen şeyler, arzu edip de ulaşamadığı şeyler de olabilir. Bu itibarla rüyalar, rüyayı sâdık ve rüyayı kâzibe olabilir. Peygamberlere vahyin geliş yollarından biri de, rüyayı sâdıkadır” (aktaran Yılmaz, 2011: 1953). İslam kültüründe rüyaların üretilmesinde gündelik sıkıntılar ve beklentilerin de etkili olabileceği kabul edildiğinden yoksul kişilerin rüyalarının

kişisel sıkıntı ve ihtiyaçlarla ilişkili olduğu için hakikate yönelik bilgi içermediği, onların rüyalarına itibar edilmemesi gerektiği, gerçekten aşkın bilgilerden ve gelecekte haber veren rüyaları yüksek sınıftan kişilerin görebileceği savunulmuştur (Schimmel, 2005: 41).

Tasavvuf düşüncesinde rüya hem hakikate ve Allah’a ulaşma yolculuğunda aracı hem de şeyh ile mürşit arasındaki iletişimi sağlayan kanal görevini görmektedir: “Mürşit ile mürit arasındaki rabita rüyalar yoluyla muhafaza edilir ve kimi müritler şeyhlerini rüya yoluyla bulur!” (Schimmel, 2005: 28). Şeyh aynı zamanda mürşitin rüyalarını doğru yorumlayarak onun tarikat içinde üst noktalara çıkabilmesini sağlamalıdır. Tasavvufi yolculukta mürşitin ilerlemesini sağlayan rüyalar aynı zamanda onları gören mürşitin deneyimleri ve düşüncelerini de ele verdiği için biyografik açıdan da önemlidir. İslam kültüründe rüyaların gerçekleşmesi kişinin isteklerinin Allah tarafından gerçekleştirildiğine yorulmaktadır, bu nedenle “her sınıftan insan rüyalarını kaydetmiştir” (Schimmel, 2005: 29).

## **2. Rüyaların Kurmacadaki Rolü ve Rüya Yorumu**

Her rüya bir metin ya da otobiyografi parçası olarak düşünülecek olursa onları gören kişinin özel yaşamına ilişkin bireysel bilgiler edinebilmek mümkün görünmektedir. Cemal Kafadar’ın metin transkripsiyonuna yer verdiği, Asiye Hatun’un şeyhine yorumlaması ve kendisini yönlendirmesi için gönderdiği rüya mektupları yalnızca tasavvuf tarihi açısından değil, bir kadının bilinçaltını yazıya dökerek duygularını, cinselliğe dair hissettiklerini aktarması açısından da son derece önemli bir otobiyografik metindir.

Rüyalar biyografik bilgiler içermesinin yanı sıra onları kaleme alan kişiye ifade özgürlüğü tanıyan bir türdür. Başka bir deyişle, gerek Osmanlı gerek diğer

Ortadoğulu yazarlar ve şairler için rüya toplumsal hayatta açıkça dile getiremedikleri politik, toplumsal, sanatsal ya da tabu sayılabilecek meseleler hakkında düşüncelerini, hatta eleştirilerini dile getirebildikleri bir özgürlük alanıdır.

Rüyalar hem öznel tarihe, hem de siyasî ve sosyal tarihe de kaynak oluşturabilecek anlatılardır. Abbasî ve Emevî hanedanları arasındaki rekabet Ortadoğu tarihinin en çarpıcı dönemlerinden biridir. Bu rekabet sırasında kaleme alınmış rüya anlatılarına bakıldığında, rüyanın her iki hanedanın da, kendisini temsil eden hanedanın dini otoritesini meşrûlaştırmaya yarayan bir metne dönüştüğü görülür. Böylece rüya kimi zaman bir hanedanın kurgulamaya çabaladığı siyasî ve dinî otoritenin meşrûiyet aracına dönüşebilir. Kimi zaman da rüyalara siyasi ya da tarihsel eleştirilerin dile getirilebildiği bir anlatı olarak başvurulur “Rüya, tarihî bir geçmişin yansıtıldığı, hatta kroniklerde bile nakledilemeyecek bir geçmişin yansıtıldığı bir sinema perdesi işlevi görür. Eğer kroniklerde bu tür eleştiriler yazılacaksa, anlatabilmek için yine kurnaz bir şekilde rüyalara başvurulurdu” (Fahd, 1966: 352). Bundan başka Emevîlerle Abbasîler arasındaki rekabetin gerilimli anları ve hanedan mensupları üzerindeki psikolojik etkileri de yine rüyalar aracılığıyla ifade edilmektedir. Örneğin, Harun Reşid’in oğulları el-Emîn ile el-Me’mûn arasındaki taht kavgalarının haberini anneleri Zübeyde daha onları doğurmadan önce gördüğü rüyalarda aldığını aktarmıştır (Mas’ûdî’den aktaran Fahd, 2005: 354).

Osmanlı edebiyatında da rüyaların siyasî ve toplumsal açıdan yazara/şaire ifade özgürlüğü sunduğu görülür. Mesnevi şairleri de eseri niçin kaleme aldıklarını ya da çeviriyse, orijinal eserle ilgili düşüncelerini aktarmak, neden çevirdiklerini açıklamak için mesnevilerin sebeb-i telif bölümlerinde rüyalara başvururlar, bu tür rüya sahneleri mesnevilerin kurgusal yapısının bir parçasını oluşturur: “Şairin, düşünde ya da kendi başınayken hâtif (iç ses)ten gelen sesleniş veya dost

meclislerinde, ahbablarıyla bir aradayken yöneltilen teklif de bazen bir mesnevi yazmasına sebep olabilir” (Önal, 2007: 105). Mesnevilerin sebep-i telif bölümlerindeki rüyanın da aralarında bulunduğu bu klişe sahneler, mesnevi edebiyatının gelişimiyle paralel biçimde okunduğunda edebiyat tarihi ve mesnevi poetikası açısından da eleştirmenlere önemli ipuçları vermektedir (Tezcan, 2010: 50).

Rüyanın herkes tarafından yorumlanamayacak derin ya da alegorik anlamlar içerdiği, yoruma karşılık kullanılan “tâbir” sözcüğünden de anlaşılabilir; çünkü “tâbir” sözcüğü “bir şeyi geçmek, aşmak” anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, rüyayı gören kişi ona anlamını açıklayabilecek, rüyada ona sunulan bilgiye ulaşmada köprü olabilecek, rüya dilini çözümleyebilecek doğru yorumcuya ulaştığında rüyasının gerçekleştiğini de görebilecek demektir: “Böylece, rüyanın şifreli mesajı, deyim yerindeyse ‘tâbir sandalı’ yardımıyla, öbür taraftaki kıydan günlük yaşamımıza getirilebilmektedir” (Schimmel, 2005: 37). İslamiyet öncesinde Şikk ve Satîh öne çıkan kâhinler iken, İslam sonrası rüya tâbirinde (*oneiromancy*) ise en tanınmış yorumcuların başında İbn Sîrîn ve İbnü’l-Müseyyeb gelmekteydi.

Rüya yorumculuğu yalnızca Müslümanlar arasında değil, Eski Yunan toplumunda da ilgi duyulan bir alandı. Hatta İslam kültüründe rüya yorumculuğu başlangıçta Eski Yunan’daki rüya tâbiri geleneğinden etkilenmiş; ama daha sonra Arap literatüründe üretilen kitaplar onun çok ötesine geçerek Müslüman-Arap toplumlarına özgü bir geleneğe dönüşmesinde etkili olmuştur (Fahd, 1966: 351). Eski Yunan’da en ünlü ve kapsamlı rüya yorumu kitabı Artemidor tarafından yazılmış olan *Oneirokritikon*’dur. Huneyn bin İshak bu eseri 9. yüzyılda Arapça’ya çevirmiştir. Artemidor’un rüya yorumlama sistemi ve tarzı Ortaçağ boyunca hem Doğu hem de Batı’daki rüya yorumcuları için model işlevi görmüştür (359). Örneğin, rüyada görülen özellikle olumsuz olaylar için tercih edilen tersine yorumlama tarzı

da Artemidor'un kitabına dayanmaktadır. Rüya, Eski Yunan epik edebiyatında da kurgusal açıdan sıkça başvurulan bir anlatı türüdür. *İlyada*'da erkek kahramanların anlattığı rüyalarla karşılaşırken, *Odessia*'da ise kadınların gördüğü rüyalara tanıklık ederiz. Bunun yanı sıra, İslamî-Arap kültürüyle benzer biçimde doğru ve yanlış rüya ayrımını *İlyada*'da da gözlemlemek mümkündür.

### 3. Gazâ Anlatılarında Rüya Sahneleri

Yukarıdaki bölümlerde İslam kültüründe rüyanın bilgiyle olan ilişkisi, edebiyatta rüya anlatılarından hangi açılardan yararlanıldığı üzerinde durulmuştur. Edebiyatta rüya aynı zamanda kurmacanın olay örgüsünün ilerlemesini sağlayan işlevsel bir anlatı türüne dönüşür. Gazâ anlatılarında ise rüyanın kurgusal yapıya katkılarının yanı sıra dinleyicilerin gözünde gazâ düşüncesini meşrûlaştırıcı ve İslam'ı yaymaya özendirme işlevini gördüğü gözlemlenmektedir. Rüyanın anlatıcının dünya görüşüne hizmet etmesi onun geleneksel toplum tarafından herkesin ulaşamayacağı türde bir üst gerçekliğin kaynağı olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Bu argüman gazâ anlatılarından verilecek rüya örnekleriyle desteklenmeye çalışılacaktır.

#### ***Battalnâme*'den rüya sahneleri:**

##### ○ Uyarı niteliğinde rüyalar:

Battal Gazi, Bizans memleketinde esir düşer, kralın zindanına gönderilir. Kayser bu haberi alınca sevincinden tacını havaya fırlatır. Battal'ı yakalayıp zindana götüren kişi Kelbi bin Sabbâh'dır. Kayser, Battal'ı kendisinin öldürmek istediğini söyler. Ancak Kelbi, Battal'ı yakaladıktan sonra, oğlu her gece kâbuslar görmeye başlar. Kelbi'nin oğlu babasına rüyasında kendisini bir ejderhanın kovaladığını ve ejderhanın babasına İslamiyeti kabul etmesi gerektiğini söylediğini anlatır. Babası bu rüyayı ciddiye almaz, çocuk ikinci kez benzer uyarıyı yapan bir rüya görür. Bu kez kendisini rüyasında bir aslan kovalamaktadır. Çocuk üç kez aynı rüyayı görür ve

babasına aktarır. Aynı rüyanın birkaç kez görülmesi onun ilahî kaynaklı olduğuna dair bir işâret olarak ima edilse de Kelbi bu işareti ciddiye almaz. Bu sefer Kelbi'ye rüyasında beyaz atına binmiş Hz. Muhammed görünür ve peygamber onu İslam'a davet ederek Battal'ı da serbest bırakmasını ister (*Battalnâme*, 150). Kelbi gördüğü rüyadan çok etkilenir: “Andan Kelbi bin Sabbâh uyanup vücûdî şöyle ağaç yaprağı gibi ditrerdi ve gördü kim sarâyın içi nûr ile münevver olmuş.” Müslüman olur ve Battal'ı serbest bırakır, Battal ona Abûzer adını verir.

○ **Kadın kahramana rüyasında gelecekte kiminle evleneceğinin bildirilmesi:**

Çin hükümdarı Târiyûn'un Gülendâm isimli bir kızı olduğundan söz edilir. Battal ise bu kez Çin hükümdarı tarafından zindana atılmıştır. Hükümdarın kızı zindana gidip Battal'ın kim olduğunu görmek ister ve ona âşık olur. Battal'dan dinini değiştirmesini böylece babasını onu zindandan çıkarması için ikna edebileceğini söyler. Battal'a kendisiyle evlenerek babasının komutanı olabileceğini söyler. Battal kabul etmez, aksine Gülendâm'ı İslam'a davet eder. Hükümdarın kızı Müslüman olması için Battal'ın bir mucize gerçekleştirmesi gerektiğini söyler. Battal mucizeyi gerçekleştirmesine rağmen Gülendâm dinini değiştirmeyi kabul etmez. Bunun üzerine kıza rüyasında Hz. Muhammed görünür ve Battal'ın onun kısmeti olduğunu, ondan gelecekte Beşir isimli bir oğlunun olacağını haber verir. Gülendâm bunun üzerine gördüğü rüyadan etkilenerek Müslüman olur (160).

***Dânişmendnâme*'den rüya sahneleri:**

○ **Kahramanın dinî eğitimini rüya yoluyla devam ettirmesi:**

Anlatıcı Dânişmend'in çocukluk döneminde gündüzleri bağda silahşorluk eğitimi aldığını, geceleri ise şehre gidip din eğitimi aldığını aktarır. Ancak şehirde aldığı ilim eğitimi örtülü bilgiler içerdiği için Dânişmend derslerin büyük bir kısmını anlayamaz, bu nedenle anlatıcı derslerin ardından Hz. Muhammed'in onun rüyalarına

girererek Dânişmend'in ilim eğitimini, eksikliklerini tamamlamaya devam eder: "Tâ sabâha dek 'ilm tahsil iderdi. Her bir 'ilim 'ilm içinde örtülü-y-idi. Ana yüz virmezdi, ya'ni anlayumazlardı. Resûl hazreti salla'allâhu 'aleyhi ve sellem düşinde gelüp ta'lîm iderdi" (61). Böylece diğer gazâ anlatılarında görülmeyen bu ilgi çekici rüya sahnesiyle anlatıcı dinleyenleri neredeyse 24 saatinin her anı eğitimle geçen bir kahramanla tanıştırır.

Kahramanın rüyasında Hz. Muhammed'le bir araya gelerek dinî eğitimini sürdürmesi diğer gazâ anlatılarında görmediğimiz türde yaratıcı bir rüya sahnesidir. *Battalnâme* ve *Saltıknâme*'de kahramana ilim bilgisine Abdülvehhâb Gazi ya da Hızır Peygamber aracılığıyla Hz. Muhammed'in ağız yarının aktarılması yoluyla ulaşır, başka bir deyişle kahraman ilmî sırlara böyle alegorik bir imajla erişir. *Dânişmendnâme*'de ise anlatıcı tasavvufî bilgiye erişme sürecini her kültür düzeyinden okurun/dinleyicinin anlayabileceği bir şekilde betimlemeyi tercih eder. Burada elbette "gerçekçi" sözcüğü klasik edebiyatın sınırları içinde anlaşılmalı ve romandaki gerçeklikten bağımsız bir şekilde alımlanmalıdır.

○ **Kahramanın rüya aracılığıyla gazâyâ çağırılması:**

Malatya Beyi, Sultan Turasan ile Dânişmend'i bu kadar iyi eğitim aldıkları için saraya çağırmayı düşünür. Ancak Turasan ile Dânişmend yolda onları saraya çağırmaya gelen Süleymân bin Nu'mân ile karşılaşırlar. Dânişmend, Süleyman'ın onları saraya davet etmeye geldiğini bildiğini söyler, Süleyman şaşırır. Dânişmend bu bilgiyi rüyasında almıştır. Rüyasında Hz. Muhammed ona neden atalarını takip ederek gazâyı devam ettirmediğini sorar. Dânişmend de şehir halkının destek ve yardımını alamadıkları için gazâyâ başlayamadıklarını söyler. Bunun üzerine Hz. Muhammed, yarın Süleyman isimli bir kişinin onları görmeye geleceğini ve şehre davet edeceğini söyler (61). Dânişmend ertesi sabah rüyasının gerçekleştiğini görür.



Burada rüya kahramanlar arasındaki iletişimi sağlayarak kurgunun ilerlemesine katkıda bulunduğu gibi periferideki kahramanların şehirde, merkezde kabul görmesine yardımcı olmaktadır. Çünkü bu rüyanın ardından Süleyman onları halifeyle de tanıştırır (63)

○ **Kahramana fetih rotasının rüya aracılığıyla bildirilmesi:**

Dânişmend Gazi, halifenin onayını aldıktan sonra silah arkadaşlarına Tokat, Gümenek, Niksar, Amasya, Samsun ve Sinop şehirlerini fethetmek istediğini söyler. Arkadaşları bu şehirleri daha önce görmediği halde isimlerini nereden bildiğini sorunca, Dânişmend bu şehirlerin ona gazâ rotası olarak rüyasında Battal Gazi ve Abdülvehhâb Gazi tarafından bildirildiğini anlatır (66).

○ **Kahramanın silah arkadaşlarıyla rüya aracılığıyla iletişim kurması:**

Sivas'ta gaziler kale inşa etmektedir. Süleymân bin Nu'mân ile Eyyûb bin Tunus, geri dönmediği için Dânişmend'i merak ederler. Süleymân rahip kılığına girerek gayrimüslimlerin arasına karışmak ve onlardan Dânişmend Gazi'nin nerede olduğunu öğrenmek için yola çıkar. O sırada Sivas yakınlarındaki bir hanın çevresinde Dânişmend, Artuhi ve Efrumiyye gayrimüslim askerlerle çarpışmaktadır. Gece olduğunda ise iki tarafın askerleri de dinlenmeye çekilir ve Dânişmend Gazi rüyasında Süleyman'ın onu aradığı haberini alır (97). Yeniden zırhını giyip silahını kuşanıp dışarı çıkar.

○ **Kahramana rüyada gelecekte büyük bir savaşçının doğacağını ve gazânın devam edeceğinin müjdelenmesi**

Dânişmend Gazi, Tokat ve Gümenek'i fethettikten sonra bir gece rüyasına Hz. Muhammed ile Battal Gazi girer. Dânişmend'e Artuhi ile Efrumiyye'yi evlendirmesi gerektiğini hatırlatırlar. Ayrıca onların gelecekte bir erkek çocukları olacağını ve

çocuğun da büyüdüğünde anne babası gibi büyük bir savaşçı olacağı haberini verirler (151).

○ **Anlatıda gayrimüslim kişilerin rüyalarında İslamiyeti kabul ederek gazâyâ destek vermeleri:**

Artuhi, anlatının ilerleyen bölümlerinde Kara Tigin isimli bir savaşçıyla karşılaşır. Kara Tigin uzaktan görür görmez onu tanıyınca, Artuhi şaşırıp kendisini nereden tanıdığını sorar. Kara Tigin önceki gece rüyasında Hz. Muhammed'i görür. Peygamber kendisinden Müslüman olmasını ister, Kara Tigin çok etkilenerek rüyada Müslüman olur ve böylece gazâyâ katılacak savaşçılardan birine dönüşür. Hz. Peygamber ona bir başka gece yine rüyada görünür ve Artuhi'yle karşılaşacağını, onun da kendisi gibi yiğit ve güçlü bir savaşçı olduğunu belirterek onunla yoldaş olmasını ister. Kara Tigin, daha sonra Artuhi'ye çocukluk döneminden söz ederek annesinin de sonradan Müslüman olduğunu hatta babasına bu haberin rüyada bildirildiğini anlatır (187-8).

Artuhi, Kara Tigin'le birlikte Çankırı Kalesi'ni fethetmeye gider. Kalenin içine girdiklerinde bir evin toprağını kazan üç gayrimüslim görürler. Erkekler Artuhi ile Kara Tigin'e saldırırlar, ama Artuhi ile Kara Tigin onları öldürür. Evden bu kez Meryem isimli bir kadın çıkıp onları buyur eder. Meryem de daha önce örnek verilen gayrimüslim kahramanlar gibi rüyasında Hz. Muhammed'i görüp Müslüman olmuştur ve kendisine yine Hz. Peygamber aracılığıyla Artuhi ile Kara Tigin'in geleceği bildirilmiştir (188).

***Saltuknâme'*den rüya sahneleri:**

○ **Gelecekte haber veren rüya:**

Battal Gazi, 40 yaşına girdiği sıralarda, Mesih Kalesi'ne sefere çıkmadan önce rüyasında Hz. Muhammed'i görür ve ondan kendisi şehit olduktan çok sonra kendi

soyundan Şerîf Hızır isimli, Saltuk lakaplı bir gazinin doğacağı ve Anadolu’yu fethetmeyi ve İslam’ı yaymayı devam ettireceği haberini alır: “Oğlum! Senün neslünden bir şahıs gele, ismi Hızır ola. Ya’ni Sarı Saltık ola. Rûm mülkine basup nice kilîsâlar harâb ide. Ol diyâr [anun] sebebiyle İslâm ile tola” (Demir ve Erdem, 37). Bu rüya sahnesi anlatıda her ne kadar Saltuk’un doğacağının Battal’a önceden bildirildiğini ifade etmek, gelecekte haber verildiğini aktarmak için betimlenmiş olsa da esas işlevi Sarı Saltuk’un Battal’la akrabalığı dolayısıyla Hz. Peygamber’in neslinden gelen, gazâyı devam ettirecek yeni kahraman olduğunu dinleyicilere vurgulamak, böylece dinleyici gözünde yeni kahramanın meşruiyetini sağlamaktır.

○ **Alegorik rüya:**

Anlatıcı, Saltuk’un dinî konulardaki bilgisinin yanı sıra rüya tâbirinde de yetenekli olduğuna, hatta gayrimüslimlerin bile rüyalarının yorumunu öğrenmek için ona başvurduklarına değinir. Şerîf Hızır gazilerle birlikte Kırşehir yakınlarında gayrimüslim askerleriyle karşılaşır. Savaş meydanında Müslüman ve gayrimüslim savaşçılar teke tek çarpışırlar. Şerîf Hızır da Âliyon-ı Rûmî isimli bir savaşçıyla karşı karşıya gelir. İki kez çarpışırlar. İkinci çarpışmalarında Âliyon-ı Rûmî, Saltuk’a dün gece rüyasında ağzından siyah bir kuşun çıkıp yerine beyaz bir kuşun girdiğini anlatır. Âliyon, o gecenin sabahında şarap içtiğini, ancak midesi kabul etmediği için çıkardığını ve o sırada ağzından yılan çıktığını anlatarak Saltuk’tan yorumlamasını ister (Demir ve Erdem, 48). Saltuk, gördüğü rüyada savaşçıya yakında Müslüman olacağının müjdelediğini söyler (49). Âliyon, Saltuk’un yorumunun doğruluğuna güvenir ve Müslüman olur. Bu noktada anlatıcının bu rüya sahnesini kurgularken doğrudan doğruya *Battalnâme*’de Abdülvehhâb Gazi’nin gördüğü rüyadan etkilendiğini, aynı motiften farklı bir kurmaca içinde tezat yaratacak şekilde yararlandığını belirtmek gerekiyor

○ **Gazanın meşrûyetini sağlama işlevi gören rüyalar:**

*Saltuknâme*'de sıklıkla Pap isimli bir dinî liderden söz edilir. Pap'ın patriklik gibi bütün diğer dinî görevlilerin üzerinde olduğu ima edilerek hem Avrupa ülkelerindeki hem de Anadolu'daki Hristiyanlara önderlik ettiği yansıtılır. Bunun yanı sıra anlatıcı ilerleyen bölümlerde Saltuk'un Pap'a İslamiyeti empoze ettiğini ve onun da otoritesini kaybetmemek için gizli Müslüman olmayı tercih ettiğini aktarır. Başka bir deyişle, anlatıcı gayrimüslimlerin dinî liderinin bile gizli Müslüman olduğunu anlatarak dinleyicileri gazânın meşrûyeti konusunda ikna etmeye çalışır.

*Saltuknâme*'de Pap adlı kişinin gördüğü rüya sahnesi ideolojik açıdan ilgi çekicidir. Şerîf Hızır, doktorun hazırladığı ilaç yüzünden delirir ve kendini kaybetmiş bir halde şehirden şehre dolaşmaya başlar. Şerîf'in yokluğunu fırsat bilen tekfur, asker toplayıp Sinop'u Müslümanlardan almayı planlar. Pap ise gördüğü rüyanın etkisiyle tekfuru erken davranmaması için uyarır. Pap rüyasında Hz. İsa'yı gördüğünü, Hz. İsa'nın kendisine Anadolu'da doğan sarışın, yeşil gözlü bir kahraman onlara yardım edinceye kadar Türklerle barış yapmalarını öğütlediğini aktarır. Bu rüyada ilginç olan nokta, rüyada Hz. İsa tarafından betimlenen kahraman görünüm itibariyle dinleyicinin aklına Saltuk'u getirir. Üstelik Pap'ın rüyasında bu kahramanın henüz Türklerden taraf olduğu, Hristiyanlara henüz yardım etmediği aktarılmaktadır (69).

Bu rüya sahnesiyle dinleyiciye ne tür bir mesaj verilmek istendiği pek açık değildir. Anlatının ilerleyen bölümlerinde Pap'ın uzun zaman önce gizli Müslümanlığı kabul etmiş olması gayrimüslimleri sözde gördüğü rüyayla Müslümanlara saldırmaktan vazgeçirmeye çalıştığını düşündürmektedir. Öte yandan da rüyada betimlenen kahramanın Saltuk'a göndermede bulunmasıyla, anlatıcının onun yalnızca Müslümanların değil, gayrimüslimlerin de kahramanı olacağını, Anadolu'da bütün dinî grupların Saltuk'un liderliğinde bir araya geleceğini ima

ettiği düşünülebilir. Başka bir deyişle anlatıcının rüya yoluyla Saltuk'un Anadolu'da yaşayan bütün toplulukların kahramanı olduğunu ima ederek gazâ düşüncesini evrensel ve meşrû bir dünya görüşü haline getirmeye çalıştığı çıkarsanabilir.

Pap'la benzer şekilde, anlatının ilerleyen bölümlerinde bu kez tekfur gördüğü rüyayı yorumlaması için bir tacir aracılığıyla Saltuk'a başvurur. Saltuk o sırada Afrika'dadır. Bizans tekfur, Saltuk'un yokluğunu fırsat bilerek Müslümanlara saldırmaya niyetlenir. Bu planı yaptığı sıralarda tekfur bir gece rüyasında deveden daha büyük bir kuşun sarayı üzerine konduğunu, kanatlarını çırpmasıyla o sarayın yıkıldığını, kuşun bu sırada ağzından alevler saçtığını görür. Tekfur bu rüyayı önce rahiplerinin yorumlamasını ister; ama içi rahat etmez ve yorumlaması için tâcir aracılığıyla Saltuk'a başvurur. Saltuk ona yazdığı mektupta rüyasını yorumlar. Saltuk, tekfurunun planıyla ilgili vazgeçmesi için Allah'dan kendisine yönelik uyarı geldiğini, üstelik kendisi uzakta olsa da Anadolu'daki her bir gazinin kendisi kadar güçlü olduğunu, onları kolaylıkla alt edebileceğini aktarır: "Kâfirler yine fitne kasd eymişler. Hakk ta'âlâ olacağın bilür, bu 'aceb vâkı'a bildürmiş" (178).

## BÖLÜM III

### GAZAVÂTNÂMELERİN EPİK KAYNAKLARI

#### A. Avrupa Edebiyatında Epik: Türü Tanımlama Güçlüğü

Gazavâtnâmeler edebiyat tarihlerinde genellikle epik edebiyat türü altında sınıflandırılmışlardır. Ancak bu anlatıların epik türün hangi özelliklerini barındırdığı incelenmemiştir. Başka bir deyişle gazâ anlatıları pek çok anlatının da başına geldiği gibi genel geçer bir biçimde “destan” olarak nitelendirilmiş ve bu şekilde nitelendirilmesinin sebeplerine değinilmemiştir. Zaten Türk edebiyatının eleştiri geleneğine bakıldığında epik en sorunlu biçimde ve özensizce ele alınmış türlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır; çünkü araştırmacılar için bir metnin savaş ve kahramanlık konularını içermesi çoğu kez o anlatının epik olarak sınıflandırılması için yeterli görülmüştür. Bunun yanı sıra, Türk edebiyatının eleştiri geleneğinde rastlanılan bir diğer sorun epik sözcüğüne karşılık olarak destanın kullanılması ve yine bu tercihin sebeplerinin dile getirilmemesi ve epik sözcüğünün ihmal edilerek türün Eski Yunan edebiyatıyla olan yakın ilişkisinin ve kaynağını oradan aldığı göz ardı edilmesidir. Bu bölümde öncelikle epiğin tür olarak Batı eleştiri geleneğindeki akımlara bağlı olarak uğradığı değişimler ve yüklendiği anlamların

çeşitliliğine değinilecek ve daha sonra gazâ anlatılarının hangi epik tanımına daha yakın olup olmadığı tartışılacaktır.

Öncelikle epik edebiyattan söz etmek ve gazâ anlatılarını da bu türe eklemek isteniliyorsa türün Batı edebiyatında uğradığı değişiklikleri incelemekten bu tartışmayı yürütebilmek olanaksız görünmektedir; çünkü Batı edebiyatında epiğin ilk kaynağı olan Eski Yunan'dan çıkışıyla birlikte yüzyıllar geçtikçe onu açıklamaya yönelik geliştirilen yeni tanımlama denemeleriyle pek çok farklı anlam yüklenerek sınırları alabildiğine genişleyen ve belirsizleşen bir türe dönüştüğü görülür. Bu da yekpâre bir epik tanımdan söz etmeyi ve onu dikkate alarak metinleri sınıflandırmayı güçleştirmektedir. Bu durum yalnızca Türk edebiyatı için değil, Avrupa edebiyatı için de oldukça güçtür ve araştırmacılar tarafından da türü tanımlama ve metinleri sınıflandırma gücünün altı çizilmiştir.

Epik edebiyatla ilgili karşılaşılan bir diğer sorun bu tür altında sınıflandırılan metinlerin “sözlü” ve “yazılı” olarak alt kollar altında gruplandırılmasıdır. Buradan epik anlatıların “sözlü” ve “yazılı” biçiminde ikiye ayrılmasında ve türün sanki yazıya geçirilmiş anlatılarda farklı özellikler içerdiği ve yazılı metinlerin sözsiz özelliklerden arındığının zannedildiği anlaşılmaktadır. Aslında edebiyat eleştirisinde sözlü ve yazılı edebiyat ayrımının başlı başına sorunlu bir karşıtlık olduğunun fark edilmesi gerekmektedir. Çünkü bugün de geçerli olmak üzere herhangi bir yazılı metnin “söz” olmadan ya da ses dünyasıyla bağlantı kurulmadan üretilebilmesi mümkün değildir. Başka bir deyişle her yazılı metnin çıkış noktası mutlaka bir şekilde sözlü anlatıma dayanacaktır: “Yazı hiçbir zaman sözlü nitelikten bağı koparamaz [...] Sözlü anlatım, yazısız da varolur, nitekim her sözlü dil yazılı değildir; ancak yazı, sözlü anlatım olmaksızın hiçbir zaman varolamaz” (Ong, 2007: 20). Bu düşünceyi daha da ilerletmek gerekirse metin sözcüğünün İngilizce karşılığı

olan *text* “dokumak” anlamına gelen kökten türemiştir, sözcüğün etimolojik anlamı dikkate alındığında *text*’in aslında yazılı değil sözlü anlatıma daha yakın bir sözcük olduğu anlaşılmaktadır. Kökü – harf anlamına gelen – *litera* olan *literature* (edebiyat) sözcüğü ise gerçekten de yazınsallığı çağrıştırmaktadır: “Fakat bugün okuryazarlar, sözlü edime atfen ‘metin’ deyimini kullandıklarında, bunu yazılı metin benzetimiyle yapmaktadırlar [...] Söz ve yazı arasındaki büyük farkları gözardı etmeden, tarihsel açıdan yanlış olan ve kendi kendine çelişen ‘sözlü yazın’ yerine ne diyebiliriz?” (Ong, 2007: 26). Sözcüklerin etimolojik açıklamaları düşünüldüğüne “sözlü edebiyat” ifadesinin İngilizce karşılığının kavramsal açıdan çelişkiler barındırdığı görülürken Türkçe’de bu tür bir çelişkiye rastlanmamaktadır.

Bilindiği gibi Batı edebiyatının eleştirisi geleneğinde “epik” teriminin ilk kez bir tür olarak dile getirilip tanımlandığı metin *Poetika*’dır. Aristoteles, *Poetika*’da şiir sanatının türlere ayrıldığından ve bunların *epopoia*, tragedya, komedy ve *dithyrambos* türleri olduğundan ve bunların çoğunlukla müzik eşliğinde söylendiklerinden ve hepsinin de taklide dayalı türler olduğundan söz eder (19). *Poetika*’nın çevirmeni Samih Rifat *epopoianın* Yunanca “söz” anlamına gelen *epos* ile “yapmak” anlamındaki *poiein* fiilinin birleşiminden oluştuğunu ve Türkçe’de destan sözcüğünü tercih etmeyen yazar ve araştırmacıların sözcüğün Fransızca’da söylenen biçimi olan *epopeyi* kullandığını belirtmektedir (85). Epos’un kelime anlamına bakıldığında doğrudan doğruya sözle ilişkili bir tür olduğu çıkarımına ulaşılabilir. Walter Ong da buradan yola çıkarak Northrop Frye’in *The Anatomy of Criticism*’de (Eleştirinin Anatomisi) destansı şiirle ilgili önerisinden ilham almış ve *epos* sözcüğünün tüm sözlü sanatları kucaklayabileceğini ileri sürmüştür. Ancak Ong, ilerleyen satırlarda *eposun* literatürde yaygın bir biçimde epik şiire karşılık gelecek şekilde kullanılması nedeniyle bu önerisinden vazgeçer (26).



Aristoteles, *Poetika*'da her ne kadar bir şiir türü olarak *epos*tan söz etse de, aslında temel amacı tragedya ve komedy türlerinin farklılığı üzerine yoğunlaşmaktır. Tragedyayla komediyi karşılaştırır ve iki tür arasındaki en temel farkın aslında bugünün yaklaşımıyla sınıfsal bir farka dayandığını gözlemlemek mümkündür; çünkü Aristoteles'e göre tragedya soylu kişilerin eylem ve davranışlarını, komedy ise alt sınıflardan kişileri taklit eder. Bunun yanı sıra tragedya idealize edilmiş kişileri, komedy ise bayağı görünen kişileri betimlemektedir: "Tragedya ile komedyayı ayıran şey de budur işte... Biri, günümüz insanlarından daha iyileri; öteki, daha kötülerini taklit eder" (21). Epik de soylu kişilerin davranışlarını taklit eden bir türdür; epik metinler de içlerinde trajik öğeler barındırabilir. Aristoteles bu yüzden başlangıçta epikten söz eder; ama esas amacı tragedyayı ele almaktır.

Aristoteles, epikle trajedi arasındaki farkı da açıklamıştır. Trajedide eylemin kendisi önemlidir: "[...] [E]ylemsiz tragedya olmaz; ama karakteri olmayan tragedya olur" (31). Epik soylu kişileri taklit ettiği için trajediyle benzerlik gösterse de, her zaman aynı ölçünün kullanılarak yazılması ve zaman olarak sınırlanmamış bir kurgusal yapıya sahip olmasıyla trajediden ayrılır. Burada zamansal sınırlamayla anlatının değil, onun okunma/dinlenme süresi kast edilmektedir. Başka bir deyişle, epik şiir okunması/dinlenmesi günlere yayılabilecek uzun bir anlatıdır. Trajedi ise "elden geldiğince güneşin bir günlük dönüşüyle sınırlar kendini ya da bunu çok az aşar" (28). Aristoteles'in epik tanımında iki özellik öne çıkmaktadır: anlatının uzunluğu ve aynı ölçünün kullanılması. Bu durumda *Poetika*'daki epik tanımı metnin yalnızca soylu kişileri betimlemesi değil, manzum yazılması konusunda da ısrarcı görünmektedir. Yüzyıllar geçtikçe bu tanımda değişiklik ve esneklikler olacağı ve epik türü altında pek çok mensur türün de sınıflandırılacağı görülecektir.

Tarih boyunca epik üzerine kısa ya da uzun soluklu pek çok metin yazılmış olmasına karşın günümüzde yapılan yayınlara bakıldığında Avrupa edebiyatında epikle ilgili görüşlerin derlendiği ve yeniden değerlendirildiği yayınlara pek nadir rastlanmaktadır. Masaki Mori, *Epic Grandeur* adlı kitabında epikle ilgili günümüze dek önerilmiş tanımları ve üretilmiş teorileri değerlendirir. Bunları felsefî ve poetik (biçimsel) yaklaşımlar olmak üzere iki gruba ayırır. Mori'nin bu gruplandırma biçimiyle görüş farklılıklarını özetlemekle kalmayıp onları yeniden tartışmaya açması da önemlidir. Eski Yunan'da epikle ilgili bir diğer önemli tartışmanın Platon tarafından yapıldığını ileri sürer. Platon, her ne kadar Homeros'un şiirlerinden çok etkilendiğini, onun şairlerin en iyisi olduğunu belirtse de şiir sanatını genel olarak tanrılar ve hakikat hakkında yanlış önermeler dile getirdikleri için yanıltıcı bulmaktadır. Mori, Platon'un burada şiir sanatıyla aslında epiğe göndermede bulunduğunu, Homeros'u ise tragedya şairi olarak gördüğü için ayrı tuttuğunu ileri sürer (4).

Mori, Platon'un epik şiiri eleştirdiğiyle ilgili savını *Devlet*'ten alıntılarla destekler. Platon'un *Devlet*'te betimlediği ideal düzene göre bir tek sınıfın istek ve ihtiyaçları değil, toplumun bütününün memnun ve mutlu edilmesine önem verilmektedir. Bu anlayışa göre devleti yönetecek olan filozoflar ve koruyacak olanlar da özel bir şekilde eğitilmiş askerlerdir. Platon'a göre, şiir tanrıların ve kahramanların şiddet içerikli eylemlerinin anlatıldığı bir sanat dalı olarak toplumu, özellikle de gençleri yanlış yönlendirdiği için onun idealize ettiği devletin ahlakî düzeninin bozulmasına neden olabilir. İşte Mori, Platon'un şiir hakkında dile getirdiği bu görüşten yola çıkarak onun özellikle kahramanlık ve savaş temalarının yoğun olduğu epik şiiri eleştirdiğini savunmaktadır (5). *İlyada*'da Akhilleus'un bir kahraman olarak resmediliş biçimini eleştirir; çünkü Akhilleus Thetis isimli bir

tanrıçanın oğludur. Ancak onun bir tanrıçadan dünyaya gelmiş olmasına karşın kusurlu biri olarak betimlenmesini eleştirir, çünkü *İlyada*'da tanrıların dünyası anlatılmasına karşın metinde bu dünya ilahî ve ideal bir düzeni simgelememektedir. Benzer biçimde Akhilleus da bir tanrıçanın oğlu olarak dünyaya gelmesine karşın ilahî hakikati değil, dünyevî gerçekliği “değişimin ve çürümenin dünyasını” çağrıştırdığı görülmektedir: “Platon bu tür bir epik anlayışı kabul edemez ve basitçe kendi devletinde bütün epik şiirlerin söylenmesini/okunmasını yasaklar” (6-7). Mori bu noktada devreye girerek Platon'un epiğe karşı olmadığını, ancak kendisinin idealize ettiği epik düzenin değişken ve fiziksel gerçekliğe dayalı bir dünyayı değil, ilahî, aşkın gerçekliği ortaya çıkaran ideal bir dünyayı simgelediğini belirtir.

Platon *Devlet*'te savaşa karşı da olumsuz ve eleştirel bir yaklaşım sergileyerek insanların hayatta barışı getirmek için çabalamaları gerektiğini, şiirin ise barışı değil savaş ve kahramanlığı övdüğünü belirtir. Görüldüğü gibi Platon her ne kadar *Devlet*'te şiir sanatını alabildiğine eleştirip yasaklamış olsa da, Mori onun epik şiire büsbütün karşı olmadığını yalnızca onun idealindeki epik şiirin savaşı değil barışı işlemesi gerektiği konusunda ısrarcıdır.

Mori'nin görüşleri kuşkusuz tartışmaya açıktır; çünkü Platon'un şiir sanatıyla ilgili eleştirilerini özellikle epikle ilişkilendirerek yorumlamayı tercih etmiştir. Halbuki *Poetika*'ya bakıldığında Aristoteles'in belirgin bir epik tanımı yapmadığı, kahramanlık temasına değinmediğini hatırlatmak yararlı görünmektedir. Aslında Platon'la Aristoteles'in mimetik sanata bakışı birbirine tamamen zıttır. Bilindiği gibi Platon, bu dünyanın, ideal dünyanın temsili olduğunu belirterek edebiyatı bu temsili dünyayı taklit ettiği için küçümsemektedir; çünkü şiir temsili dünyayı yansıttığı, ideal olana ulaşamadığı için gerçekliği yansıtmaması da mümkün değildir. *Poetika*'da ise tam tersine mimesis şiir sanatının en önemli ögesi olarak sunulmaktadır.

Rönesans döneminde şiirin yalanla ilişkisi tartışılmaya devam etmiş, ancak düşünürler Aristoteles'in mimesis tezini destekleyerek şiirin sanat dalı olarak insanlık için yararlı yönleri olduğunu savunmuşlardır. Bu noktada hem Eski Yunan hem de Rönesans dönemi entelektüelleri arasında epiğin şiirle yazılan bir tür olduğu konusunda görüş birliği olduğuna dikkat çekmek gerekiyor.

Sir Philip Sidney, "An Apology for Poetry" (Şiir Hakkında bir Müdafaa) başlıklı yazısında Platon'un şiiri insanı hakikatten uzaklaştıran yanıltıcı bir sanat dalı olarak tanımlamasına karşı çıkar. Sidney'e göre Platon her ne kadar *Devlet*'te şiiri şiddetli bir biçimde eleştirmiş olsa da, aslında onun eserleri gücünü felsefeden estetik güzelliğini ise şiirden almaktadır. Başka bir deyişle Platon'un metinlerindeki düşünce ve diyaloglar şiirsel bir üslûpla kaleme alınmıştır. Bu durumda şiiri hakikatin yansıtılmasını engelleyebilecek bir tür olarak saymak tutarlı görünmemektedir. Sidney bu savını daha da ileri götürerek Eski Yunan'da bütün düşünürlerin bilgiyi aktarmak için şiir formunu tercih ettiğini, Thales, Pisagor ve Parmenides gibi ünlü düşünürlerin bilimsel bilgiyi şiir yoluyla aktardıklarını belirtir (111). Tarihçiler de geçmişi anlatmak için ifade aracı olarak şiirden yararlanmışlardır (111). Başka bir deyişle Sidney'e göre özellikle Eski Yunan kültürü için şiir her çeşit bilginin aktarım aracı olmuştur. Sidney, bir metnin gerçekten şiir sayılabilmesi için onun kafiye ve vezinle yazılmasının yeterli olmadığını, gerçek bir şiirin insanları benimsedikleri erdemleri ve kusurları ile birlikte temsil edebilmesi gerektiğini belirtir (116). İşte *İlyada* ve *Odyseia*'da kahramanların hem ideal hem de olumsuz yönleriyle betimlenmesi bu anlatıların gerçekten hem manzum hem de öğretici yönü olduğunu göstermektedir: "[...] [S]onuç olarak bütün erdemler, kusurlar ve tutkular doğal bir biçimde göz önüne serilir, onları [kahramanlar] duyar gibi görünmekten öte, apaçık bir şekilde görebilecek hale geliriz" (120). Özetlemek gerekirse, Sir Philip

Sidney epik edebiyatın manevi değerleri yücelten, öğretici bir tür olduğunun üzerinde durmakla birlikte onun şiir formunda yazıldığı konusunda önceki düşünürlerle hemfikirdir.

Platon’un öncülük ettiği epik edebiyattaki kahramanlık davranış kodlarının sosyal adalete ve toplumsal huzura zarar verdiği yönündeki görüşü sonraki dönemlerin düşünürleri tarafından benimsenmemiştir. nl İtalyan şair Torquato Tasso (1544-1595) epiğin şiirsel yönünden çok işlediği kahramanlık ve savaş temaları üzerinde durur: “epik şöhret ölüm, din, dindarlık ve bu erdemler ışığında gerçekleştirilen diğer eylemleri göze alan asil ruh ile yüce askerî yğitliğe dayanır” (aktaran Mori, 1997: 9). Bu nedenle, en çok hayranlık duyduğu epik anlatılardan biri Ariosto’nun yazdığı şövalyelerin katıldığı çatışmaları anlatan *Orlando Furioso*’dur. Tasso’nun yaşadığı dönemde nezâket ve âdâb-ı mu’aşerete önem verildiği düşünülecek olursa, şiddet sahnelerinin bolca görüldüğü bu tür anlatıları okumaktan keyif alması şaşırtıcı ve aykırı görünebilir (9). Ancak benzer biçimde Osmanlı Devleti’nin “altın ağ”ında gazâ anlatıları yoğun ilgi görürken ve bu türde yazılmış çok sayıda esere rastlanırken, aynı zamanda âdâb edebiyatının da başarılı örneklerinin verildiği görülmektedir. Öyleyse her dönemde dinleyici kitlenin edebî zevkinin çeşitlilik gösterdiği, bu nedenle çeşitli türde eserler verildiği düşünülebilir.

*Art of Poetry* (şiir Sanatı), Nicolas Boileau-Despraux (1636-1711)’nin şiir sanatıyla ilgili ölçüt ve görüşlerini dile getirdiği dört kantodan oluşan manzum bir metindir. Boileau komediden trajediye pek çok şiir türü hakkında görüşlerini belirtmiştir. Dört kantoya da bakıldığında Hristiyanlık sonrası Avrupa şiirine değinmesine karşın, Eski Yunan şiir kültürünün de anlatının önemli odak noktalarından biri olduğu görülür. Boileau, Homeros’un kahramanlarını “romans kahramanı” olarak nitelendirir, epik sözcüğünü ise nadiren kullandığı görülür.

Boileau, romans kahramanlarının resmedilirken aşağı özelliklerden kaçınıldığını, ancak onların kocaman yüreğine zaman zaman insana özgü zaafların sığdırılabileceğini savunur. Akhilleus'un öfke sorunu ona kahraman olarak yüceliğinden bir şey kaybettirmemektedir (190). Başka bir deyişle, Platon, Homeros'u epik kahramanları kusurlu yönleriyle çizdiği için eleştirirken, Boileau'ya göre kahramanların yüreklerinde barındırdıkları – Agamemnon'un aç gözlülüğü ve kibri gibi – kusurlar onların insanî ve doğal yönlerini oluşturmaktadır (191). Boileau, Eski Yunan kahramanlarının mitik özelliklerinin yanı sıra insani zaaflarıyla birlikte tanıtılmasını epik ve romans türlerine aykırı bir durum olarak görmemektedir. Ancak Boileau da kahramanlık şiirlerinde zaafların yanı sıra kişilerin yüceltildiği bir üslûbun olması gerektiği konusunda hemfikirdir. Çünkü büyük bir kahramanın eylemleri de büyük ve dikkat çekici olacağı için kusurları dinleyicinin/okurun ona hayranlığının azalmasına neden olmayacaktır (198).

Boileau'nun iyi bir epik şiir ya da romansın nasıl yazılması gerektiğiyle ilgili verdiği öğütler de ilginçtir; çünkü ona göre fetihçi bir kahramanın eylemlerinden oluşan bir olay örgüsü sıradan ve basit görünebilir, bu nedenle şairler fetih hareketinin anlatıldığı bir romansı ilgi çekici hale getirebilecek kurmaca öğeleri bulmalarıdır. Ancak kurgunun çok fazla ve çeşitlilik gösteren olaylarla örülmesi de bu sefer konudan uzaklaşılmasına ve okurun/dinleyicinin sıkılmasına neden olabilir:

*Yalnızca Akhilleus'un öfkesi bile ustaca işlendiği takdirde,*

*Kaplar İlyada'yı, her yanını saran bereketle. (Boileau, 1892: 198).*

Boileau'nun Homerik metinleri epik yerine romans olarak tanımlamayı tercih etmesi, başlangıçta ifade edildiği gibi epiğin sınırlarının belirlenmesi ne kadar zor ve kaygan bir tür olduğunu göstermesi açısından önemli bir örnektir. Son olarak Boileau, epik şairin dizeleriyle Roma'nın gelecekteki ün ve görkemini kutlayacağını belirtir (200).

Buradan Boileau'nün epik şairin emperyal bir sese sahip olması gerektiği düşüncesini savunduğu anlaşılmaktadır. Rönesans'la benzer biçimde Neoklasik şairlerin dönemine denk gelen bu çağda, Vergilius'un da etkisiyle epik savaş şiiri olarak görülmeye devam etmektedir (Mori, 1997: 10).

Platon'dan sonra epik şiirin savaşın ve kahramanlığın övülmesi nedeniyle yeniden eleştirildiği dönemi görebilmek için 18. yüzyılı beklemek gerekecektir. Voltaire, “epik”in kelime anlamının “söz”, “söylem” olduğunu, bunun haricinde başka bir anlamının olmadığını belirterek, epiği kahramanlıkla eş anlamlı gören düşünörlere göre farklı bir bakış açısı sergiler. Voltaire eski toplumlarda nazımla söz söyleme geleneği olduğunu, bu nedenle epiğin de manzum bir tür olduğunu belirtir. *İlyada*'yla ilgili görüşleri de dikkat çekicidir. *İlyada*'nın Eski Yunan toplumunun büyük önem atfettiği, kıymet verdiği bir anlatı olduğunu ancak kendi dönemi için ilgi çekici bir metin olmadığını ileri sürer. Metinde görölen tanrılar mantıklı davranmaktan uzaklaşan saçma davranışlar sergileyen kişiler olarak betimlenmiştir. Voltaire'in elbette Aydınlanma'nın öncülerinden biri olarak Rasyonalist bakış açısıyla epik anlatıları değerlendirmesi ve Rönesans entelektüellerinin aksine eleştirel bir biçimde yaklaşması şaşırtıcı değildir.

Giambattisto Vico, 1725 yılında yayımlanan *The New Science* (Yeni Bilim) adlı kitabında Platon'un Eski Yunan kahramanlık şiirlerine yönelik eleştirilerini destekler ve bu olumsuzlayıcı yaklaşımı daha da ileri götürür. Platon *Devlet*'te bilgiye şiir değil, felsefe aracılığıyla ulaşılabilceğini savunmuş, şiirin ise insanları bilgiden uzaklaştıran yanıltıcı bir edebî tür olduğunu ileri sürmüştür. Vico da Platon'un görüşlerine katılarak Avrupa'da Rönesans ve Neo-klasik dönemde Homerik şiirlerin felsefî bilgiler içerdiğini savunan yaklaşım ve kişileri eleştirir. Vico'ya göre Homeros, *İlyada*'da yaşadığı dönemde Yunan toplumunun kaba

davranış ve geleneklerini yansıtmaktadır. Vico, Homeros'un epik anlatılarında Yunan toplumunun barbarlığının göz önüne serildiğini, bu nedenle Homeros'un filozof olarak görülemeyeceğini, şiirlerinde felsefî bir bilgelik aranamayacağını savunur (301): "Bu yüzden Homeros'un anlatılarında ezoterik bilgiler bulunduğu düşüncesini reddetmek zorundayız" (304). Vico, Eski Yunan toplumunun barbarlığına örnek olarak *İlyada*'dan sahneler örnek verir: Hektor'un cesedinin üç kez Truva'nın duvarları etrafında Akhilleus'un savaş arabasının arkasında sürüklenmesi (302). Vico, "eğer şiirin amacı barbar toplumların gaddar duygularını bastırmak, onları uysallaştırmak ve eğitmek ise" şairin bunu onların acımasız his ve âdetlerini nazma dökerek gerçekleştiremeyeceğini, bunun bir bilgelik anlayışı sayılamayacağını savunur; çünkü *İlyada*'da bu tür sahneler dinleyicilerin/okurların barbarlığa hayranlık duymalarına ve o sahnelerdeki zalimce eylemleri onaylamalarına yol açabilir (302).

*The New Science*'da dikkat çekici bir başka görüş daha göze çarpmaktadır. Vico, *İlyada* ve *Odyseia*'yı olay örgüsü, coğrafi mekân, temalar ve üslûp gibi pek çok açıdan karşılaştırdıktan sonra iki anlatı arasında büyük farklar, hatta zıtlıklar bulunduğunu, iki anlatının da Homeros'un kaleminden çıkmasının mümkün olmadığını savunur. Vico'nun bu konuda ilk dayanak noktası Seneca'nın görüşleridir. Seneca kendi dönemindeki dilbilgisi uzmanları arasında bunun ünlü bir tartışma konusu olduğuna değinmiştir (305). Vico ise bu tartışmayı çok daha ileri boyutlara götürerek *İlyada*'nın bir ulusun/toplumun kolektif ses ve bilincinin ürünü olduğunu, çünkü ilk milletlerin kahramanlık şiiri aracılığıyla sesini duyurduğu, kendisini ifade ettiğini savunur (316).

Vico, Homeros'un geçmişte yaşamış bir şair olmadığını, bu sözcüğün geçimini şiir/şarkı söyleyerek kazanan fakir ve kör şairlerin genel adı olduğunu



savunur (324). Bunu yanı sıra *homeros* sözcüğünün etimolojik anlamı için kendi yorumunu önerir. *Homeros*'un "birlikte" anlamındaki *homou* sözcüğü ile "bağlamak" anlamına gelen *eirein* sözcüklerinin birleşiminden türeyerek "derlemek" anlamına geldiğini ileri sürer. Elbette bu etimolojik açıklama son derece spekülatif görülmektedir; ancak yine de doğruluğu şüpheli görünen bu etimolojik öneri de Eski Yunan epik anlatılarının sözlü kültürdeki üretim aşamasına göndermede bulunması açısından önemlidir. Çünkü Vico'nun *homeros*'u "derleyen" anlamına gelen bir sözcük olarak açıklaması, *İlyada* ve *Odyseia*'nın da bir tek şairin ürünü değil, kolektif bir yaratıcılığın ürünü olduğunu ima etmektedir.

Yaratıcılığın özgünlükle eş değer görüldüğü 18. yüzyılda Vico'nun sözlü anlatıların kolektif üretim sürecine dikkat çeken görüşünün 20. yüzyılda Milman Parry'nin yorumlarıyla paralellik gösterdiği görülmektedir. Milman Parry, Vico'dan farklı olarak Homeros isimli bir şairin gerçekten yaşadığına, ancak onun aslında özgün bir epik hikâyeyi değil, pek çok kez anlatılmış destanları birleştirdiğini öne sürer. Parry, Homeros'un önceden söylenilen destanları birleştirdiğini ileri sürerek sözlü şairin zihninde önceden dinlediği anlatıların kalıplarını ve klişelerini koruduğunu, hikâye anlatırken o kalıp ve klişelerden yararlandığını ima etmektedir: "Yunanca kökü *rhaptein* (dikme, tutturma) ve *oide* (şarkı) olan *rhapsoiden* (şarkıları birbirine ilıştirmek) fiilinin anlamı uğursuzlaşmaya başladı; demek Homeros, önceden üretilen parçaları birbirine tutturmuştu. Yoktan yaratan şair, montaj işçisi oluvermişti!" (aktaran Ong, 36).

Homeros'un anlatılarında şiirsel bir bilgelik bulunmadığını, bunun nedeninin bu anlatıların Eski Yunan toplumunun üçüncü evresinde üretilmiş olmasından kaynaklandığını savunur. Vico'ya göre, birinci evrede üretilen anlatılar mitoslardan oluşan gerçek bilgiler içeren metinlerdi. İkinci evrede bunlar bozulup değişime

uğramıştı. Üçüncü, son evrede ise Homeros'un anlatılarında bunlara bozulmuş haliyle yer verilmiştir (310).

Vico'nun Eski Yunan epik anlatılarını incelerken kolektif kültüre ve sözlü belleğe dikkat çekmesi önemlidir, hatta eski toplumlarla ilgili bolca anakronistik, ön yargılı ve olumsuzlayıcı yaklaşımlar içeren bu kitapta en önemli ve yazıldığı dönem için nadiren dile getirilen görüşlerden biri sayılabilir. Vico, tarihî olayların eski toplumların hafızalarında korunduğunu, eski insanların belleklerinin çok güçlü olduğunu savunur: “Henüz ortak alfabenin bulunmadığı dönemde yaşayan milletlerin önsezilerine hayran olunması ve nazım yoluyla kendilerini ifade etmelerinin takdir edilmesi gerekiyor. Bu dönemde aileleri ve kurdukları şehirler hakkındaki bilgilerin kolayca korunabilmesi için belleğe vezin ve ahenk yardım etmekteydi” (316). Ona göre belleğin üç farklı yönü bulunmaktadır: 1. olayları hatırlama, 2. hayal etme ve onların bu yolla değişime uğraması ya da taklit edilmesi, 3. geçmişte meydana gelen olayları yeni bir düzenle sıralayıp, birbirleriyle ilişkilendirerek yeniden üretme. Vico, bu son özelliği nedeniyle şairlerin belleği “ilham perilerinin anası” olarak tanımladıklarını ifade eder (314). Vico'nun bellekle ilgili öne sürdüğü özellikler arasında “yaratma/üretme” işlevi de dikkat çekicidir; çünkü Vico belleğin üretici yönü üzerinde durarak olayların/deneyimlerin hatırlama süreciyle bir anlamda yeniden kurgulandığına, yeniden üretildiğine dikkat çekmektedir.

Hatırlama sürecinin olayları yeniden kurgulayan, üreten bir işlevi olduğu düşüncesi 1980'lerde araştırmacılar tarafından tarihyazımı ve (oto)biyografi üzerine yeni teorilerin üretilmesine zemin hazırlayan bir yaklaşım olarak benimsenmiştir. Vico'nun ve 20. yüzyılın ikinci yarısında Walter Ong, Daniel L. Schancter, Paul Ricoeur gibi sosyal bilimci ve düşünürlerin yepyeni ve çeşitli düşüncelerle geliştirdikleri bu yaklaşım biçimi tarihî olayların yansıtıldığı epik ve romans

edebiyatı açısından da verimli bir tartışma ortamının yaratılmasını sağlamaktadır; çünkü epik ve romans edebiyatında yer verilen tarihî olaylar okura/dinleyiciye aktarılırken anlatıcının belleğinin süzgecinden geçirilmektedir. Dolayısıyla olaylar anlatıcının bilgi birikimi, dünyaya bakışı ve niyetine bağlı olarak değişime uğrayabilir ya da okura/dinleyici yeniden yorumlanarak sunulabilir. Burada amaç Vico’nun görüşlerinin ideolojik açıdan anakronistik olduğunu vurgulamakla birlikte edebiyat eleştirisi bakımından 20. yüzyılın eleştiri anlayışına ışık tuttuğunu göstermektir.

Goethe “On Epic and Dramatic Poetry” başlıklı denemesinde epik ve trajedi arasındaki farklılıklar üzerinde durur. Epik ve trajedinin bütünlük gibi genel şiirsel kurallara bağlılık gösteren ve benzer konuları işleyen iki tür olarak pek çok ortak yönleri olduğunu belirtir; ama Goethe’ye göre iki tür arasındaki en büyük farklılık “epik yazar geçmişte meydana gelmiş bir olayı anlatır, trajedi yazarı ise güncel bir olayı, ‘şimdi’yi anlatır” (192). Epikle ilgili yapılan tanımlamalarda genellikle geçmişte yaşanmış olayların anlatıldığı vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra Goethe de önceki düşünürler ve eleştirmenler gibi epikten şiir türü olarak söz etmektedir.

Goethe iki türün dinleyici kitlesi arasındaki farklılığa değinerek Vico gibi anlatıların performans aşamasına ve sözlü dolaşımına dikkat çekmiş olur: “Ozanın çevresi sessiz ve dikkatli bir dinleyici grubuyla çevrilidir, aktörün seyircisi ise hem görmek ve hem de duymak için sabırsızdır” (193). Goethe’ye göre Eski Yunan epik ve trajedi karakterleri ani eylemlerin meydana gelme ihtimalinin olduğu bir kültürel dönemden seçilmiştir. Bu dönemin insanları ahlakî, toplumsal ya da politik nedenlere dayalı eylemlerde bulunmaz, kahramanların eylemleri kişisel sebeplere dayalıdır. Bu yüzden Yunan mitleri “kişisel” bir kahramanlık dönemi için olay örgüsü açısından elverişli bulunmaktadır. Epik şiir bireysel eylemi yansıtır, trajedi ise bireysel ıstırapı

yansıtır. Goethe, epik şiirin savaşlar, seyahatler gibi insanın dünyayla kurduğu fiziksel etkileşimini betimlediğini ifade eder (193). Trajedi ise tam tersine bireyin kendisiyle kurduğu etkileşimi resmeder. Epik ve trajedi kahramanının etkileşim kurduğu nesnenin (dünya/bireyin kendisi) birbiriyle zıt olması anlatıların coğrafi mekânını da etkilemektedir. Bu etkileşim farklılığı nedeniyle epik şair geçmişini alabildiğine genişleyen bir coğrafyada kurgularken, trajedi yazarı ise kahramanını belirli bir bölge içine yerleştirmeyi tercih eder. Bu coğrafi zenginliğin sonucu olarak epik şiir hayal dünyasına ve olağanüstü figürlere karşı trajediye kıyasla çok daha misafirperverdir.

Epik hikâyenin anlatıcısı ozanın kendisidir, trajedinin anlatıcısı ise aktördür. Goethe'ye göre ozan bilge kişi olarak tamamen geçmişte yaşanmış olayları, tarafsız bir şekilde anlatır. Epik anlatıcı, dinleyicinin ilgi ve sabrını koruyabilmesini sağlayacak kadar etkileyici ve sürükleyici bir üslup kullanmayı amaçlar. Performans sırasında dinleyici kitlesini uygun gördüğü takdirde zamanda geriye ve ileriye götürür. Epik anlatıcı, her ne kadar resmettiği hayal dünyasının yaratıcısı olsa da, asla anlattığı hikâyenin önüne geçmemeli, ondan ve yarattığı kahramanlardan daha yüce bir varlık olarak görünmemelidir. Goethe, epik anlatıcının her zaman perdenin arkasında kalması gerektiğini savunur (194).

19. yüzyılda epiğin Tasso ve Boileau'nün görüşleriyle benzer biçimde yeniden savaş odaklı bir tür olarak ele alındığı görülmektedir. Hegel, *Aesthetics*'de savaşın epik için için en uygun motif olduğunu savunmuştur; çünkü savaş sırasında bütün bir ulusun yeni bir uyarana karşı harekete geçtiğini ileri sürer (aktaran Mori, 1997: 10). 20. yüzyılda ise roman türü olarak diğer edebî türlerin önüne geçmeye ve okurlar tarafından çok daha ilgi çekici bir tür olarak görülmeye başlar. Bu gelişmeye paralel olarak modern eleştirmenler epikle roman arasında ilişki kurmaya, düzyazı

türlerinde epiğin izlerini sürmeye başlarlar. Romanın yükselişine dek epik şiirle özdeşleşmiş bir anlatı türü olarak tanımlanırken, romanın yükselişiyle birlikte eleştirmenler şiiri epik anlatı ölçütü görmekten vazgeçmeye başlarlar.

Georg Lukács, *Roman Kuramı*'nin ilk bölümünde okura epik mekânı tanıtır ve bu mekânın geçmişte kaldığını belirterek ona duyduğu özlemi dile getirir:

Ne mutludur, yıldızlarla kaplı gökyüzünün tüm olası yolların haritası olduğu çağlar. Her şey yeni ama yine de tanındıktır, her şey serüvenle dolu ama yine de çağa aittir. Uçsuz bucaksızdır dünya, geniştir ama bir yuvayı andırır yine de [...] (39).

Lukács, yukarıda alıntılanan bölümde epik anlatılarda betimlenen geniş coğrafyaya ve kahramanın o coğrafyada bir ülkeden diğerine özgürce seyahat edebilmesine ve başından pek çok serüven geçmesine duyduğu imrenmeyi dile getirmektedir; çünkü epik dünya modern zamanların tam aksine ülkelerarası sınırların belirsiz olduğu bir dünyadır. Bunun yanı sıra epik anlatının coğrafyası bilinmezlerle doludur, dinleyici ve kahramanın karşısına her an yeni memleketlerle, hatta doğaüstü motif ve figürlerle dolu keşfedilmemiş dünyalarla çıkabilir. Lukács, maceracı kahramanın edebiyatın her dönemi için ilgi çekici bir figür olduğunu, ancak epik kahramanın modern kahramandan farklı olarak macera yaşarken edindiği deneyimler sonucunda acı çekmediğini belirtir. Başka bir deyişle epik kahraman karşılaştığı tehlikelerin üstesinden gelebileceğinden emin bir biçimde yeni serüvenlere atılmaktan çekinmez: Ruh serüvenlere atılmaya koyulur; serüvenlerle yaşar, ama arayışın asıl acısını da bulmanın asıl tehlikesini de bilmez; böyle bir ruh asla kendisini tehlikeye atmaz; henüz kendisini yitirebileceğini bilmez, kendisini arayıp bulmak zorunda olduğunu asla düşünmez. Epiğin çağıdır bu (40).

Lukács'ın epik kahramanın yaşadığı zaman ve dünyaya bu denli imrenmesinin sebebi, "altın çağ" dönemi insanların cevapsız sorularının olmaması ve eylemleriyle uyum içinde, kaostan uzak bir dünyada yaşamış olmalarıdır. Eski

Yunan toplumunun bütünsellik ve ahengi yakalamayı başarmasının ardında kendilerine metafizik açıdan bir çember çizmiş olmalarıdır. Lukács’a göre modern insanın bu tür kapalı bir çember içinde yaşayabilmesi ise olanaksızdır: “[...] [B]izim düşünme biçimimiz asla bütünüyle başarılamayan bir tamamlanmanın sonsuz yolunu izler. Biz biçimlerin yaratılışını icat ettik: Yorgun ve umutsuz ellerimizden çıkan her şeyin daima eksik kalmasının nedeni budur” (43). Eski Yunan toplumu bütünselliği kendi içine kapalı bir gerçeklik algısı sayesinde elde etmiştir. Modern insanın ise ruhunu keşfetme sürecinde dünyası genişlemekte ve çevresini tanımlayamadığı ya da başa çıkamadığı pek çok tehlike sarmaktadır. Bu da onun gerçekliği bütünsel değil, parçalanmış bir biçimde algılamasına ve bütünselliğin eksikliğini duymasına neden olmaktadır (44).

Lukács’ın epiği son derece edebî ve duyarlı bir anlatım diliyle ele aldığı bu bölümde iki görüş öne çıkmaktadır. Birincisi, Lukács epik anlatının aşkın bir gerçeklik ve bütünselliği yansıttığını, Eski Yunan toplumundan sonra gelen hiçbir toplumun bu kavramlara erişemediğini belirtir ve epiğin felsefî bir arka planı olduğunu ifade ederek türe Vico’dan farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. İkinci olarak, Lukács epikle roman arasında ilişki kurmayı amaçladığı için şiir formunu epik anlatının ön koşulu olarak görmemektedir.

Epik dünyada bütünsellik anlamın hayata içkin olmasından kaynaklanmaktadır. Modern zamanda ise anlamla hayat arasındaki bağlar kopmuş ya da örtük bir ilişkiye dönüşmüştür. İşte roman epik çağın bütünsellik terimleriyle düşünen ve hayatla anlam arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaya çalışan ya da bu arayışta olan türdür, “çağın epiği”dir (64): “Epik, kendi içinden tamamlanmış bir hayatın bütünselliğine biçim verir; roman ise biçim vererek hayatın gizlenmiş bütünselliğini açığa çıkarıp inşa etmeye çalışır” (68). Anlamın hayata içkinliğinin

önce Homeros'un, daha sonra Dante'nin dünyasında var olduğu görülmektedir; ancak iki yazarın epik dünyasında çok temel bir farklılık görülmektedir. Homeros'un anlatılarında maddî dünyada anlam hayata içkindir, *İlahi Komedya*'nın epik dünyasında ise anlamın içkinliği yalnızca ahiret için söz konusudur (67).

Lukács da Goethe'yle benzer biçimde epik ve trajedi kahramanını karşılaştırır. Trajedi, zihinle kavranması gereken bir kahraman yaratır, epik kahraman ise canlı ve ampirik bir öznedir. Trajedi kahramanı zihinle kavranabilen bir kişi olması nedeniyle gücü ve eylemleri psikolojik arka plana dayanır. Epik kahraman ise canlı bir özne olarak tasarlandığı ve ampirik bir biçimde kavranabildiği için amaçları da ampiriktir. Bu nedenle trajedi “olması gereken” hayatı yansıtır, epikte ise insanlar canlı tasvirlerle resmedilir ve bu kişileri ait oldukları tarihsel geçmiş ve coğrafi mekândan bağımsız bir şekilde betimleyebilmek mümkün değildir (56). Başka bir deyişle “epik hayattır, içkinliktir, ampirik olandır” (62). Lukács, ideal epik kahramanın savaşçılar değil krallar arasından seçilmesi gerektiğini savunur. Bunun yanı sıra epik kahraman birey olarak düşünülmemelidir; çünkü çıkacağı hayat yolculuğunu ve başından geçecek serüvenleri kendi kaderi değil, bağlı olduğu topluluğun kaderi belirlemektedir (73-4). Epik anlatının bütünselliği kahraman ve topluluğun dış dünyaya yabancılaşmış, yalıtılmış bir yaşam sürdürmelerinden de kaynaklanmaktadır.

Epikle ilgili tanımlama önerilerinin ele alındığı bu dönemde Bakhtin'in görüşlerine değinmeyi ihmal etmemek gerekiyor. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Diyalojik Hayal gücü) adlı kitabında epiği “çoktan eskimiş”, ömrünü tamamlamış türler arasında sınıflandırır. Roman ise hâlâ gelişmeye devam eden, değişime açık tamamlanmamış tek türdür (3). Burada Bakhtin'in roman üzerine son yıllarda büyük ilgi odağı olan teorisine değil, ana konudan sapmamak adına yalnızca epikle ilgili

görüşlerine yer verilecektir. Bakhtin’e göre epik anlatıların tür olarak üç ortak özelliği vardır. Epik anlatıda olaylar millî bir geçmiş, ya da Goethe ile Schiller’in kelimeleriyle ifade etmek gerekirse mutlak bir geçmişte yaşanmıştır. Mutlak geçmişte meydana gelmiş olayların kaynağı bireysel deneyime değil, millî geleneğe dayanır: “ [...] [G]elenek epik dünyayı kişisel deneyimden, herhangi bir yeni içgöründen, anlayışa ve yorumlamaya yönelik bir kişisel girişimden ve yeni bakış açıları ile değerlendirmelerden yalıtır” (17). Son olarak bu anlatılarda epik dünyayı çağdaş gerçeklikten ayıran mutlak bir epik mesafe söz konusudur (13).

Bakhtin’in görüşlerine kısa bir ara vererek önemli bir noktaya değinmek gerekiyor. 19. yüzyıldan itibaren milliyetçilik akımının etkisiyle epik üzerine görüş bildiren düşünürler epiği bir milletin kahramanlıklarını ve zaferlerini anlatan şiir türü olarak tanımlamaktadır. Halbuki erken modern ve daha önce varlık sürdürmüş – henüz ulus kimliğinin oluşmadığı ve söz edilmediği – toplumları “millet” olarak nitelendirmek doğru görünmemektedir.

Bakhtin epik dünyanın kahramanlık eylemlerinin gerçekleştirildiği bir geçmişi betimlediğini belirtir ve kahramanlığı epiğin ana teması olarak göstererek Tasso’nun görüşleriyle benzer bir yaklaşım sergiler. Ancak epiğin yansıttığı geçmiş özel bir zaman dilimine karşılık gelir; çünkü bu tür anlatılarda olaylar toplumların yalnızca kahramanca eylemleriyle öne çıktığı “başlangıç” ya da “zirve” dönemlerinde meydana gelmiştir. Bu dünya “ [...] babaların ve aile kurucularının, yani ‘ilklerin’ ve ‘en iyilerin’ dünyasıdır [...] Epik şimdiyi değil, kendi zamanını anlatan şiir türüdür” (13). Bu tür anlatılarda ozan ve dinleyici aynı zaman diliminde buluşur; ancak kahramanların betimlendiği temsili dünya onlardan ayrı, uzak bir zaman diliminde kurgulanmıştır. Bakhtin kahramanlarla ozan ve dinleyici arasındaki bu zamansal mesafeyi “epik mesafe” olarak adlandırmaktadır (14). Anlatıda bu tür



bir mesafenin kurulmasının amacı dinleyiciye, kendi yaşadıkları zamandan farklı bir dönemde iyi bir düzenin olduğunu ima etmektir; çünkü “bütün gerçekten iyi şeyler yalnızca geçmişte meydana gelir” (15). Bakhtin, epik geçmişin tek zamanlı ve hamasî bir bakış açısıyla yansıtıldığını savunur, bu bakış açısıyla üretildiği için epik anlatı görecelilikten, çok boyutluluktan ve “şimdi”yle ilişki kurabilmesini sağlayacak zaman içinde meydana gelen geçici ilerlemelerden yoksundur. Başka bir deyişle Bakhtin, epik edebiyatta güncel olanla asla ilişkilendirilemeyecek “donmuş” bir geçmiş algısının üretildiğini savunur; çünkü dinleyicilerin bir daha o ideal düzene, o büyüklüğe ulaşabilmeleri mümkün değildir:

Birinin yaşadığı zamanda ulaşılan büyüklüğe erişmeyi başarabilmek olanaksızdır. Büyüklük yalnızca sonradan gelenlerin bilgisine sunulur; ama onlara bildirilirken de her zaman geçmiş zaman diliminde konumlandırılır (böylece uzak bir imgeye dönüşür). Görülüp dokunulabilen canlı bir nesne değil, hafızanın nesnesi haline gelmiştir (18).

İşte klasik dönemin yüksek edebiyatı geçmişe ait “uzak, tamamlanmış ve bir çember gibi kapalı” bir dünya üretmiştir (19). Bu dönemin ürünü olan epik anlatılarda kahramanlık, zafer ve başarılarla dolu ideal bir geçmiş betimlenirken, anlatı ya felaket gibi bir olayla ya da büyük bir belirsizlik içinde sona erer. Başka bir deyişle, anlatıda başlangıçta idealize edilmiş bir dönem betimlenirken, bu dönemin büyük bir belirsizliğe dönüştüğü, karanlık bir biçimde sona erdiği görülür. Epik edebiyatın ürettiği bu zaman algısı ve zamanlar arasında yarattığı hiyerarşik bakış açısı Antik dönem ve Ortaçağ edebiyatının bütün yüksek edebî türlerine hâkim olmuştur (20).

Şimdiye kadar değinilen görüşlere bakıldığında epiğin pek çok düşünür ve eleştirmen tarafından “kahramanlık şiiri” olarak nitelendirildiği, 18. yüzyıla gelindiğinde epiğin bu yönü nedeniyle eleştirildiği, 19. yüzyılda ise milliyetçilik akımının etkisiyle kahramanlık temasının yeniden övülmeye başladığı görülmektedir. Bunun yanı sıra epik anlatılarda yer alan tarihsellik ve “altın çağ” ya da “uzak

geçmiş” algısı da eleştirmen ve düşünürlerin türü tanımlarken öne çıkardığı diğer özelliklerdir. 20. yüzyılda epiğin roman geleneğinde var olmaya devam edip etmediği türü tanımlama sürecinde yeni bir tartışma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. 1990’lara gelindiğinde ise araştırmacıların yine modern edebiyatta epiğin izlerini sürmeye devam ettiği; ama bir yandan da epikle ilgili yapılmış tanımlama denemelerini eleştirdikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra 90’lı yıllarda yapılan çalışmalarda araştırmacılar artık epiğin tür olarak tanımlanmasının ne kadar güç olduğu üzerinde durmaya başlamıştır. Epiği tür olarak tanımlama güçlüğüne dile getirilmesi postmodernizmle birlikte edebiyatta “kanon” ve “tür” kavramlarının sorgulanmaya başlamasıyla da yakından ilişkilidir.

Jeremy Ingalls, *The Epic Tradition*’ın ilk bölümünde bütün dünya edebiyatına uyarlanmaya elverişli bir epik tanımının yapıp yapılamayacağı sorusunu sorar. Ingalls epiğin genel ve evrensel bir tanımının yapılmasının ne kadar güç olduğunu dile getirerek, bir diğer sorunun da C. M. Bowra ve E. M. W. Tilyard dışındaki araştırmacıların bu zamana kadar onu *saga* ve uzun roman gibi başka türde anlatılardan ayırmak için uğraşmamış olmalarıdır. Ingalls, özellikle *saga* ve epiğe odaklanan çalışmalara bakıldığında iki türe de birbirine çok yakın ve benzer özelliklerin atfedildiğini, böylece iki türün adeta birbiriyle eş anlamlı olarak değerlendirildiği, bütün bu sebepler nedeniyle epiğin yeniden tanımlanması gerektiğini savunur. Ingalls, öncelikle Bowra ile Tilyard’ın *saga* ve epik arasında yaptıkları ayrımı aktarır. Kabile ya da ulusal keder ve zaferlerin betimlendiği manzum ya da mensur bütün uzun anlatılar epik olarak sınıflandırılmıştır. Bowra ve Tilyard bu sınıflandırmaya karşı çıkarak bütün bu anlatıların aslında *saga* türü altında gruplandırılması gerektiğini savunurlar (7). Ingalls, onların yaklaşımından yola çıkarak epik ve *sagayı* benzerlik gösteren ve ayrılan yönlerine odaklanarak daha

ayrıntılı bir biçimde karşılaştırmayı hedefler. Bunun yanı sıra, eleştiri geleneğine bakıldığında klasik edebiyattan modern şiir ve romana dek pek çok türde metnin epik olarak adlandırıldığı görülmektedir. *İlyada*, *İlahi Komedya*, T.S. Eliot'ın üçlemesi (*The Waste Land*, *Ash Wednesday*, *Four Quartets*) ve *Moby Dick* Batı edebiyatı kanonunun önde gelen epik anlatıları arasında gösterilmektedir. Ancak farklı yüzyıllarda yazılmış bu anlatılar tema ve biçim açısından birbirinden büyük farklılıklar gösterilmektedir. Örneğin, Dante'nin mutlu sonla bittiği için komedi türünde tanımladığı eseri *İlahi Komedya*'nın eleştiri geleneği tarafından epik olarak nitelendirilmesi dikkat çekicidir. Ingalls, her ne kadar epiği tür olarak tanımlamanın zorluğunun bilincinde olsa da neden farklı dönemlerde yazılmış pek çok anlatının epik olarak nitelendirildiğinin tartışılması, epiğin hangi açıdan bütün bu metinleri kucaklayabildiğinin keşfedilmesi gerektiğini savunur (8).

Ingalls, eskiden beri epiği tür olarak tanımlamak için “büyük” ve “önemli” sıfatlarının kullanıldığını; ancak *saga* türünde de pek çok büyük ve önemli anlatının üretilmiş olduğunu savunarak bu tanıma karşı çıkar. Ingalls'a göre bir anlatının epik olup olmadığını anlamak için onun uzunluğuna ya da ciddi konular işlenip işlenmediğine değil metnin niyetine (*motive*) bakmak gereklidir. Epik anlatının yapısı ve teknikleri ancak metnin arka planındaki niyet ya da saikin anlaşılması yoluyla ortaya çıkarılabilir (10). Epik anlatının üretim sürecindeki itici güç temelde insanı manevî bir aydınlanma yaşamasını sağlayacak, onu iyileştirecek bir yolculuk isteğidir. Başka bir deyişle, epik insanı ruhsal aydınlanmaya ulaştıracak yolculuğu betimler. Bu yolculuk sırasında dinleyici/okurun karşısına farklı kültürel kodlara göre yetişmiş çeşitli kabile ya da topluluklara mensup kişiler çıkar. Dolayısıyla, epik anlatı dinleyiciye belirli bir bölge ya da ülkeyi değil, temsilî olarak bütün dünyayı ve üzerinde yaşayan insanlığı resmeder (11-2). Bütün bu yönleriyle epik evrensel bir

bakış açısı sunar. *Saga* türündeki anlatılar ise bölgesel bir coğrafyayla sınırlıdır. *Saga* anlatıcısı belirli bir kabile ya da grubu ve onların yaşadıkları bölgeye ilişkin olayları betimlemeyi tercih eder.

Ingalls, ruhsal aydınlanma sürecinin yaşandığı ama epik olmayan anlatıların da olduğunu, bu nedenle yalnızca bu özelliğin bir anlatının epik olup olmadığının anlaşılmasında yeterli olamayacağını belirtir; çünkü epik türün bir diğer önemli özelliği de dramatik anlatım tarzıdır. Ingalls, dramatik anlatımla olaylar dizisinin parçalarını kast etmektedir. “Başlangıç”, “çatışma”, “geri dönüş”, “sonuç”tan oluşan bu parçalar epik metinlerin benzer ruhsal aydınlanma deneyimini ele alan diğer uzun anlatılardan ayrılmasını sağlamaktadır. Epik anlatıyı meydana getiren olaylar dizisi bireyin yaşadığı iç çatışmadan kaynaklanmaktadır. Epik anlatıda okur/dinleyici bu iç çatışmanın ortaya çıkışı ve çözülüşüne tanıklık eder. Epik anlatı kahramanın yaşadığı iç çatışmadan aydınlanma noktasına nasıl eriştiğini betimler. Anlatıcı kahramanın yeniden doğuş, aydınlanma anını sonsuza kadar sürecek bir durum gibi yansıtır, böylece “epik tema hem ozan hem de dinleyici için metafizik bir boyut içermektedir” (12). Ingalls’ın, farklı bir yaklaşımla ele alsada epik anlatının metafizik bir boyutu olduğunu savunması nedeniyle Lukács’la paralel bir bakış açısını benimsediği düşünülebilir.

Ingalls, iç çatışmadan ruhsal aydınlanmaya ulaşan bu metafizik yolculuğu anlatılardan örneklerle daha anlaşılır bir şekilde açıklamayı amaçlar. Örneğin, *İlyada*’da esas hikâye Helen için rekabet eden savaşçıların romansı ya da Truva Savaşı’nın kendisi değil, Akhilleus’un öfkesidir. Başka bir deyişle, metnin niyeti Akhilleus’un öfkesini anlatmaktır; ancak elbette Akhilleus’un kişiliğinin bu kusurlu yönünün metinde hem karakteri, hem kahramanların istekleri hem de arka planda betimlenen tarihsel buhranla iç içe geçtiği görülmektedir. Homeros’un niyeti

Akhilleus'un öfke kontrol sorunu yüzünden meydana gelen olayları ve kahramanın yaşadığı aydınlanmayı betimlemektir.

Benzer metafizik yolculuk süreci *Gilgameş*'in de kurgusal yapısının merkez noktasıdır. Anlatıda Uruk kralı Gilgameş'in kibirli bir yöneticiye dönüşmesinden söz edilir. Gilgameş, Enkidu'yla tanışıp dost olduktan sonra kibirli ve saldırgan tavırlarını bırakıp onunla birlikte cesaret ve yiğitliğini göstermeye yönelir. Ancak Enkidu hastalanıp ölünce derinden sarsılır ve dünyanın her köşesine seyahat ederek ölümsüzlüğü aramaya başlar. Yalnızca tufan sonrasında Utnapiştim'in ölümsüzlüğe eriştiğini öğrenir ve bu sefer sırrı öğrenebilmek için onunla tanışır. Bazı engelleri aştıktan sonra ona ulaşır. Utnapiştim, Gilgameş'e tanrıların insanlığı cezalandırmak ve yok etmek için gönderdikleri tufanı anlatır. Tanrılar yalnızca ona ailesini bir gemiye bindirerek kurtarması ve aynı gemiye bütün canlıların tohum ve yavrularını alabilmesi için fırsat vermiştir. Tufan bittikten sonra tanrılar yaptıklarına pişman olur ve insanlık yeniden doğar. Utnapiştim ölümsüzlükle ödüllendirilmiştir, insan soyu ondan türeyecektir. Gilgameş, yine onu ölümsüzlüğe ulaştırması için ısrar eder. Utnapiştim ona bir hafta boyunca uyumaması gerektiğini söyler, kahraman dener, ama başarılı olamaz. Gilgameş oradan ayrılmak üzereyken Utnapiştim'in karısı ona gençliği geri getiren bir bitki verir. Ancak bir gece bitkiyi yılan çalar. Gilgameş krallığına döndüğünde ölümsüzlüğe erişemeyeceğini anlamış ve ölüm fikrini kabullenmiştir; çünkü ona insanlar ölse de, insanlığın yok olmayacağı ima edilmektedir. Gilgameş ölüm korkusunu yener ve bu fikirle uzlaşarak bilgeliğe erişir.

Ingalls, Gilgameş'in *Tevrat*'ı da etkilemiş bir hikâye olduğunu belirterek dinî metinlerde de benzer epik bilgeliğe rastlanabileceğini savunur. Böylece Ingalls'ın epik anlatılarda izini sürdüğü metafizik yolcululuk temasının Vico'nun yaklaşımına meydan okuduğu ve epik metinlerde bilgeliğin araştırılabileceği anlaşılmaktadır.

Ingalls, epik anlatının okura/dinleyiciye sunduğu metafizik yolculuk süreciyle trajediye yaklaştığını, *saga*’dan ise ayrıldığını belirtir (13).

Ingalls, epik anlatılarda betimlenen iç yolculuğun tarihsel bir gerilime dayandığını ileri sürmektedir. *Gilgames* anlatısının üretildiği dönemde Semitik ve Aryanik topluluklar arasında büyük bir rekabetin yaşandığını ve bu dönemde coğrafyanın hareketli bir hale geldiğini belirtir. Başka bir deyişle, Ingalls epik anlatıların uzun ve etkin çatışmaların, kültürel baskıların görüldüğü kentlerde üretildiğini, epik dünyanın bu tür çevrelerde oluştuğunu ileri sürmektedir (18).

Ingalls, epik kahramanın iç çatışmadan aydınlanmaya eriştiği sürecin de yine belirli bir olaylar dizisi oluşturduğunu belirtir: 1. Bölgesel ya da kişisel alanla sınırlandırılmayan, daha büyük bir önemi olan arayış ya da çatışma, 2. bu arayış/çatışmaya bağlı olarak geçmişe dalma, 3. kahramanın kibrini gösteren küçümseyici tavrı ve bencilliğinden kaynaklanan davranışlar dizisi, 4. yeni bir ruhsal doğuşla kahramanın yeniden ortaya çıkışı (31). Kahramanın aydınlanma anı bir tür yeniden doğuş gibidir. Ingalls, bu sürecin kahramanın ergenlikten yetişkinliğe geçtiği döneme karşılık geldiğini ifade eder.

Ingalls’ın epikle anlatının üretim aşaması ve kurgusal yapısıyla ilgili görüşlerine bakıldığında epik anlatının şiirsel yönünü dikkate almadığı, anlatının hangi formda üretildiğini önemsemediği görülmektedir; çünkü yazarın vurguladığı temel nokta epik anlatının sunduğu metafizik gelişimdir. Bu nedenle Ingalls, epik anlatıcıyı/ozanı şairden öte rehber olarak görmektedir. Hatta bu düşünceyi daha ileri götürerek “Homeros”un da özel bir isim değil, bir “rehber”e ya da “dinî sırları bilen, açıklayan kişi”ye işaret ettiğini savunur (43). Bu tür toplumda rehber görevi üstlenen ozan kimliğinin şamanlara dayandığını belirtir. Şamanlar iç yolculuğu tamamlamış

dünyevî bilgiden, ilahî kaynaklı bilgiye erişmiş, “her şeyi bilen” (*high-maki*) kişilerdir.

John Bryan Hainsworth, epiğin tür olarak nasıl tanımlanabileceği sorusunu sorar. Öncelikle Aristoteles, Tasso, Voltaire ve C. M. Bowra’nın epikle ilgili görüşlerine değinir ve epikle ilgili yapılan tanımlarda kahramanlık teması ile vezinle söylenen uzun anlatı şiirinin öne çıkan özellikler olduğunu belirtir. Hainsworth, Aristoteles’in epik ile trajedi arasında yaptığı ayrımın epiğin yalnızca trajediden değil, tarihten de ayrılmasını sağladığı için yararlı olduğunu ifade eder. Buna göre epik ile tarih arasındaki en büyük fark, “şiirin [belirli bir konuyu ya da olayları] evrenselleştirmesi, tarihin ise özellikle kendisiyle ilgili olmasıdır” (2). Bowra, epiğin belli bir önem ve görkemi olan olayları konu alan uzun bir anlatı olduğunu, bu olayların da genellikle şiddet içerikli, savaşla ilgili eylemlere dayandığını belirtmiştir. Bowra’ya göre epik anlatılar okura/dinleyiciye mutluluk vermektedir; çünkü betimlenen eylemler ve kişiler okurun/dinleyicinin insanın başarılarının ne kadar değerli olduğunu anlamalarını ve anlatıda betimlenen kişilerin itibar sahibi ve soylu olduklarını fark etmelerini sağlamaktadır.

Hainsworth, şu ana kadar sözü edilen düşünür, eleştirmen ve araştırmacılardan farklı olarak epiğin tür olarak tanımlanmasıyla ilgili hiç dile getirilmemiş bir sorun üzerinde durur. Bütün bu kaynaklara bakıldığında yazarların genellikle epiği tür olarak tanımlayabilmek için metinlerden yola çıktıkları görülür. Daha önce belirtildiği gibi Ingalls, epiği tanımlayabilmek için *İlyada*, *Odyseia*, *Gilgameş*, *İncil* gibi metinlerin edebî özelliklerinden yola çıkmıştır. Bu nedenle Hainsworth, yalnızca belirli metinlere odaklanarak bütün anlatıları kucaklayabilecek kadar evrensel bir epik tanımı üretebilmenin ne ölçüde mümkün olduğunu sorgular (2). Örneğin, yalnızca *İlyada*’nın edebî araçlarına ve kurgusal yapısına bakılarak

dünya edebiyatında onunla benzerlik göstermeyen ama kahramanlık temasının işlendiği diğer metinleri epikle ilişkilendirmek mümkün müdür?

İkinci olarak, Hainsworth epikle kahramanlık şiirlerinin birbirinden ayırt edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Kahramanlık şiirleri de epik gibi kahramanların şöhretini ve cesaretini öven ve takdir eden anlatılardır. Ancak epiğin kahramanlık şiirinden çok daha karmaşık bir kurgusal yapısı vardır. Bunun yanı sıra, Hainsworth, epiğin insanların yalnızca kahramanlık hikâyeleri ve cesaret düzeylerini değil, umutlarını, umutsuzluklarını, hüznelerini, zaferlerini, olumlu ve olumsuz bütün duygu durumlarını betimleyen derinlikli ve ciddi bir tür olduğunu savunur: “epik, hikâye anlatıcılığından daha fazlası olmalı” (7). Ingalls ise epik anlatılarda metafizik bir düzlem olduğunu iddia etmesine karşın epiğin ciddi bir tür olarak görülmemesi gerektiğini, bunun abartılı bir görüş olduğunu savunur. Çünkü Ingalls, epik anlatılarda her ne kadar kahramanın bilgelğe erişme süreci betimlense de, metinlerde herkesin anlayabileceği bir üslûbun kullanıldığını, örneğin *İlahi Komedyâ*’da şiirsel üslûbun günlük konuşma diline yaklaştığını ileri sürer: “Epik anlatıda yetişkin kahramanın yeniden doğuş deneyimi, genel dinleyici kitleye açık bir başlangıç ritüeli olarak betimlenir” (60).

Hainsworth kitabında epiğin tür olarak Avrupa edebiyatında geçirdiği değişimleri ele almaktadır. Bilindiği gibi eski Yunan edebiyatı, Roma edebiyatını şekillendirmiş, her iki edebî gelenek ise Rönesans edebiyatının oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur. Hainsworth, bu etkileşimi göz önünde bulundurarak epiğin tür olarak gelişimini de tarihsel dönemlere odaklanarak araştırır. Başka bir deyişle, önce Eski Yunan döneminde yazılmış epik anlatıları, daha sonra Helenistik dönem epik metinlerini, Roma edebiyatının tarihsel epik anlatılarını ele alır. Vergilius ile Lucan’ın epik anlatılarını ise başlı başına ayrı bölümler halinde inceler. Hainsworth,



epiğin oluşumuyla tarih arasında neden-sonuç ilişkisi olduğunu savunarak, farklı tarihsel olaylar ve dönemlerin farklı epik anlayışlar ve anlatılar üreteceğini belirtir (8). Dolayısıyla, bir toplumun epik anlatılarının ana sorunsalını, kurgusal yapısını ve sunduğu dünyayı ortaya çıkarabilmek için onu, söylendiği/yazıldığı dönemin tarihsel arka planından soyutlamamak gerekir. Bunun yanı sıra, Hainsworth epik şairin kendi çağının temsilcisi olarak anıldığını, başka bir deyişle Homeros'un kendi dönemindeki edebî geleneğin birikimini temsil ettiğini, Vergilius'un ise Roma epiğinin simgesi olduğunu ifade eder (10). Epiğin ortaya çıkışı kahramanlık edimi düşüncesiyle başlar; ancak zaman içinde bu edimin etrafının çeşitli temalarla kuşatıldığı, iç içe geçtiği görülür. Kahramanlık edimi kimi anlatıda vatanseverlik ya da belirli bir grubun sempatanlığıyla ilişkilendirilir, bu da tarihsel epik gibi bir alt türün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hainsworth, iyi bir epik şairin sahip olması gereken özellikleri de sıralamıştır. “Epik şair, romans anlatıcısı gibi sürükleyici bir anlatım tarzına sahip olmalı, trajedi yazarı gibi karakter üretiminde usta olmalı ve bu iki yeteneği adeta bir filozof öngörüsü ve bir peygamber acelesiyle bir araya getirebilmeli” (10). Hainsworth, epik anlatıcının hem biçim ve karakter üretimi konusunda yetenekli, hem de filozof ve peygambervari bir öngörüye sahip olduğunu belirterek onun bilge bir kişi olduğunu ima etmektedir.

Hainsworth her ne kadar epiğin tarihsel epik gibi alt türleri olduğunu ileri sürse de, epikle tarihin eş anlamlı türler olarak görülmemesi gerektiğini altını çizer; çünkü sözel şairin odak noktası yiğitlik ve cesaret gerektiren eylemlerdir. Şair bu eylemleri ve kahramanın şöhretini betimlerken tarihsel olaylardan uygun düşeceğine inandığı ayrıntıları seçer ve bunları kahramanlık temasıyla harmanlar. Bu harmanlama sırasında yer ve zamansal bilgiler birbirine karışır; çünkü asıl amaç kahramanlık temasını öne çıkarmak ve ideal bir epik dünya görüşü ortaya koymaktır

(13). Epik anlatıcı kahramanlık hikâyelerini nasıl betimlediğini, tarihin kendisinden daha çok önemsemektedir. Hainsworth, *İlyada* ve *Odyseia*'da pek çok kez hikâye anlatıcılarının yeteneklerinin övüldüğünü, kahramanların ne kadar istekle dinlediklerinden söz edildiğini metinlerden örneklerle ortaya koyar (20).

Hainsworth epiğin ağır bir dille yazıldığını, yüksek bir tür olduğunu ifade ederek bir kez daha Ingalls'la ters düşer (56). Ayrıca Helenistik dönemde Homerik tarzda yazılmış şiirlerin açıklama gerektirdiğini, o metinlerdeki arkaik dilin eğitim almamış bir kişi için neredeyse tamamen anlaşılmaz hale geldiğini ifade eder. Hainsworth, her ne kadar epiğin ağır bir dille söylendiği/yazıldığını vurgulasa da bu cümleyle aslında eski metinlerde kullanılan dilin daha sonraki dönemlerin okurları tarafından ne ölçüde ağır olduğunun anlaşılmasının zor olduğunu düşündürmektedir. Başka bir deyişle, *İlyada*'nın üretildiği dönemde anlatı genel dinleyici kitlenin anlayabileceği gibi söylenmekte olabilir, ancak daha sonraki yüzyıllarda yazılı metni okuyanlar dilde meydana gelen değişimler nedeniyle zorlanacaktır. Son olarak, Hainsworth, Roma edebiyatında epiğin milli bir türe dönüştüğünü ve bu metinlerde dini bir bakış açısının belirgin olduğunu belirtir (97): “Tanrılar artık yalnızca kahramanın talihini değil, bir ulusun mücadele ve başarılarını simgeyebilmekteydi” (105).

Andrew Ford, epiğin tür olarak karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınabilmesi için türün belirli bir edebî geleneğe bağlı metinlere bakarak kavranamayacağını, epiği kültürler arası bir kavram olarak değerlendirmek gerektiğini savunur. Bu durumda Aristoteles'in epiği tanımlarken işaret ettiği özellikler yalnızca belirli kültürel normların penceresinde bakıldığında açıklayıcı görünürken, başka toplumların edebî gelenekleri açısından ise göreceli olarak değerlendirilebilir. Başka bir deyişle, Ford epiğin kültürler arası alımlanış biçiminin değişkenlik gösterdiğini

belirterek, türün kavramsal açıdan kaypaklığına dikkat çekmektedir. Bu nedenle, Homerik tarzda söylenmiş epik anlatıları kavrayabilmek için bu metinlerin şairler tarafından nasıl tasarlandığını ve o dönemin dinleyici kitlesi tarafından nasıl alımlandığını incelemek gerekmektedir (399).

Ford da Hainsworth ve Ingalls'la benzer bir biçimde epiği tür olarak tanımlamanın güçlüğüne dikkat çekmektedir. Ancak Ford onlardan daha farklı bir yöntem önermektedir. Ford'un bakış açısına göre bir toplumun epik anlatılarını inceleyebilmek ve o toplumun epiği nasıl tanımladığını anlayabilmek için şair ile dinleyici kitle arasındaki iletişime, diğer bir deyişle performans sürecine odaklanmak gereklidir. Ford, bu yöntem denemesiyle makalesinde Eski Yunan dönemi epik anlatılarının performans sürecinin izini sürmeye ve Eski Yunan edebî geleneğinin epik anlayışını ortaya çıkarmaya çalışır. Eski Yunan toplumunda epik şairlerin meslekleri ve performansın hangi mekânlarda gerçekleştirildiğini araştırır. Ford, epik performansın belirli bir yer, zaman ve mekâna sıkıştırılamayacağını ileri sürer. Metin odaklı okuma yapıldığında epik şairin performansını özellikle ev, şölen zaman zaman da pazar yeri, yarışmalar, cenazeler ve dinî törenlerde gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Ford, dinleyici kitlenin gündelik işlerine kısa bir ara vermek, oyalanmak için epik performans gereksinim duyduğunu belirtir (400). Ford, dinleyici kitlenin epik şiir aracılığıyla gündelik hayata ve işlere kısa bir ara verdiklerini, dinlenme olanağı bulduğunu belirterek Ingalls'ın epiğin ciddi bir tür olarak düşünülmemesi gerektiği, eğlendirici yönü olduğuyla ilgili görüşüyle benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Homeros ile Hesiodos'un eserlerinde karşımıza çıkan ozanların aslında halıcı, kâhin, şifacı ve haberci gibi gezgin esnaf sınıfından kişiler oldukları belirtilir (403).

Ford, Eski Yunan kültüründe epik şairlerin, diğer tür ve konularda şarkı söyleyen ozanlardan daha önde geldiğini; çünkü onların “tanrıların sözleriyle doldurulmuş kişiler” olduğuna inanıldığını belirtir. Bunun yanı sıra epik anlatılarda kahramanlar çoğunlukla Akhilleus gibi ölümlülerle tanrıların aşkından doğan yarı-tanrı kişilerdir. Ford, metinlerde kahramanlığın önkoşulu olarak tanrısal bir köken şart koşulduğu için epik anlatıların seküler metinler olmadığını savunur (407). Andrew Ford’un makalesi, epik türü araştıran önceki yazarlardan farklı olarak anlatılarda performansa dikkat çekilmesi ve dinî arka planın öneminin vurgulanması nedeniyle son derece önemlidir.

## **B. Gazâ Anlatılarının Epik Gelenekle İlişkisi**

Bu tez çalışmasının hedeflerinden biri gazâ anlatılarının Avrupa edebî türleriyle olan yakınlık ve benzerliklerini incelemektir. Seçilmiş dört anlatıdan üçünün epik ve romans türlerine, sonuncunun ise biyografiye daha yakın olduğu görülecektir. Elbette kanon ve tür kavramlarının sorgulandığı ve türlerarası sınırların ne kadar kaygan ve belirsiz olduğunun açığa çıkarıldığı bir dönemde gaza anlatılarının kurgusal yapısını Avrupa türlerinin özellikleriyle karşılaştırarak incelemek zorlayıcı ve tartışmaya açık bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Ancak Türk edebiyatının kanon anlayışıyla Avrupa edebiyat kanonu arasındaki en büyük fark Avrupa edebiyatının 20. yüzyıla gelinceye kadar filologlar tarafından çoktan yekpâre bir kanon olarak tasarlanmış ve bu kanonda türlerin analitik bir yaklaşımla nasıl evrim geçirdiğinin ortaya çıkarılmış olmasıdır. Epiğin tür olarak tarih boyunca gelişiminin ele alındığı önceki bölümde, araştırmacıların epiği Eski Yunan şiirinden başlayarak dönem dönem nasıl değişimler geçirdiğini inceledikleri, hatta son olarak modern romanda epik unsurları saptamaya çalıştıkları üzerinde ayrıntılı biçimde

durulmuştu. Buradan Avrupa edebiyat kanonunun ideolojik değil, tür merkezli bir yaklaşımla oluşturulduğu anlaşılıyor. Türk edebiyatı kanonunda ise metinlerin tarihsel ve milliyetçi bir yaklaşımla sınıflandırıldığı görülmektedir.

Destanlarla ilgili çalışmalara bakıldığında araştırmacıların Türk edebiyatında epik metinleri tür ya da biçimsel özelliklere göre değil, tarihsel dönemlere göre sınırlandırmayı tercih ettiği görülmektedir. Mehmet Yardımcı, Altay-Yakut, Sakalar, Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar döneminde üretilmiş destan anlatılarını “ilk Türk destanları” ve “İslamiyetin kabulünden öncesi Türk destanları” olarak adlandırmıştır. Daha sonraki dönemlerde üretilmiş destanları ise “İslamiyetin kabulünden sonraki Türk destanları” olarak gruplandırmış, *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*’yi ise bu dönem içine dahil etmiştir.

Avrupa’da ortaçağda yazılmış epik ve romans anlatılarına bakıldığında Eski Yunan edebiyatının epik ve romans anlatılarıyla metinlerarası bir etkileşim içinde olduğu görülmekte, başka bir deyişle Avrupa epik ve romans anlatılarının oluşumunda Eski Yunan edebiyatından ilham alındığı anlaşılmaktadır. Öyleyse, metin merkezli okuma yöntemi Ortaçağ edebiyatı geleneğinin Eski Yunan edebî geleneğinin üzerine inşâ edildiğini göstermektedir. Bu durumda Avrupa edebiyatı kanonunun başlangıç noktası olarak Eski Yunan edebiyatını seçmesi yalnızca tarihsel değil metinsel bağlamda da bir esinlenme süreci ve devamlılık olduğunu göstermektedir.

Türk edebiyatında ise İslamiyetin kabul edilme sürecinden önce üretilmiş destan anlatılarıyla İslamiyetin kabul edilmesinden sonra söylenen destanlar arasında edebî gelenek ve metinlerarası ilişkiler açısından ortaklıklar bulmak zor görünmektedir. *Oğuz Kaan Destanı*’yla gazâ anlatıları arasında kurgusal yapı ve motifler açısından metinlerarası bir ilişki ya da ortaklık saptamak pek mümkün

görünmemektedir. Başka bir deyişle, İslamiyet öncesi dönemde yazılmış destan anlatılarıyla sonraki dönemde üretilmiş anlatılar arasında edebî gelenek açısından bir eklemlenme ya da evrilme süreci görülememektedir.

İkinci bir sorun ise, araştırmacılar tarafından Osmanlı edebiyatı kanonunun “divan edebiyatı”, “halk edebiyatı” ve “tekke edebiyatı” olmak üzere üç ana kola ayrılması ve metinlerin de bu üç alanda sınıflandırılmasıdır. Bu ayrımın sebebi edebiyat tarihinin estetik değil, ideolojik bir bakış açısıyla yazılmasıdır. Türk edebiyatı uzun müddet ideolojik bir bakış açısıyla değerlendirildiği için halk şiiri “millî şiir” olarak nitelendirilmiş ve klasik edebiyattan ayrı bir alan olarak değerlendirilmiştir. Halbuki “[...] [İ]ki şiir, hem hitap ettiği kitle, hem de ilgi alanları bakımından büyük ölçüde örtüşür” (Andrews, 2009: 218). Bunun yanı sıra Osmanlı’da cemaatlerin ve edebiyat meclislerinin zannedildiği kadar dışarıya kapalı olmadığı da günümüzde tartışılan önemli konulardan biridir, bu da dinleyici kitlenin sınıflara ayrılarak değerlendirilmesinin doğru olmadığını göstermektedir: “Eğer bu gruplara bürokratlar, askerler, ticaret erbabı, memurlar, zanaatkârlar, esnaflar, hatta köylüler gibi birçok kesimden insan katıldıysa, insan şunu merak eder ister istemez: Aynı dışarıya kapalılık örüntüsü, sahiden, bezm ve tarikatler için gerçekdışı nitelikteydi de, şiir için mi gerçeği yansıtıyordu? Divan şiirinin seslendiği küçük, elit çevre, bezm ve tarikatlerin ‘kapalı çevreleri’ gibi bir kurmaca olamaz mı?” (216).

Bu varsayımları yalnızca gazel nazım biçimi ve manzum anlatılarla sınırlandırmak doğru değildir, mensur anlatıların yeni bir bakışla ele alınması için de yararlı olabilir. Edebiyat tarihlerinin bakış açısına göre gazâ anlatıları “halk edebiyatı” alanında değerlendirilmektedir. Edebiyat tarihlerinde Osmanlı edebiyatının bu şekilde üç kola ayrılması, araştırmacıların metinleri estetik açıdan hiyerarşik bir biçimde sınıflandırdıklarını göstermektedir. Bu sınıflandırma biçimine

göre “divan edebiyatı” alanında gruplandırılan ürünler yüksek edebiyat ürünleri olarak görülmekte, “halk edebiyatı” alanında gruplandırılan metinler ise popüler anlatılar olarak değerlendirilmektedir. Benzer yaklaşım biçimine Avrupa edebiyatı kanonunda da rastlamak mümkündür. Önceki bölümde görüldüğü gibi, epik pek çok düşünür ya da entelektüel tarafından yüksek bir edebî tür olarak tanımlanmıştır. Romanslar ise epik anlatıların aksine yüksek edebiyat ürünü olarak görülmemekte, halkın ilgi gösterdiği, kolay okunan ve anlaşılan, gerçeklik yerine olağanüstünün öne çıkarıldığı, eğlendirme amaçlı anlatılan/yazılan vasat metinler olarak değerlendirilmektedir. Komedi de Avrupa edebiyatında uzun bir müddet eğlendirme amacıyla söylendiği/yazıldığı için küçümsenen “ciddi” bulunmayan türler arasında sınıflandırılmıştır.

Türk edebiyatında destan olarak adlandırılan ürünler “halk edebiyatı” alanında sınıflandırıldığı için bu anlatıların üretim sürecinin arka planı ve edebî geleneğin etkileri ihmal edilmektedir; çünkü araştırmacılar bunları tamamen arkaik Türkçe konuşan, kırsalda yaşayan topluluğun ürettiği metinler olarak değerlendirmekte, diğer kültürlerin ve çeviri edebiyatın etkileri göz ardı edilmektedir. Başka bir deyişle, eleştirmenler Avrupa edebiyatında epik ve romans anlatılarını tartışırken Ortaçağ edebiyat geleneğinin köklerini Eski Yunan ve Roma edebiyatında aramışlardır. Osmanlı edebiyatının ürünleri olan gazâ anlatıları için ise bu tür bir araştırmanın nadiren yapıldığı görülmektedir. Gazâ anlatılarının üretimine olanak tanıyan edebî geleneğin kökleri bugüne dek Türk edebiyatı tarihlerinin ilgi gösterdiği bir tartışma konusu olmamıştır; çünkü bu anlatılar yalnızca Osmanlı Devleti’nin kuruluş sürecini betimleyen metinler olarak değerlendirilmiş, bu açıdan önemli görülmemiştir.

“Divan edebiyatı” altında gruplandırılan gazel, kaside ve mesnevi biçimlerinde yazılmış ürünler her ne kadar yüksek edebiyat metinleri olarak görülse de bunların da İran edebiyatından ne ölçüde etkilendikleriyle ilgili Türkiye’de yapılan çalışmaların sayısı sınırlıdır. Bu konuya uzun bir süre kayıtsız kalınmasında yine milliyetçi bakışın etkili olduğu düşünülebilir; çünkü Osmanlı şairlerinin herhangi bir şekilde İran edebiyatından etkilenmeleri bu durumun kültürler arası bir rekabet olarak algılanmasına ve tepki duyulmasına yol açmış olabilir. Bu tez çalışmasının amacı milliyetçi ve tarihsel bakışla hazırlanmış edebiyat kanonuna meydan okumak değildir. Ancak herhangi bir ideoloji ya da tarihsel dönemi esas alarak kanon tasarlamak yerine odak noktasının değiştirilmesi önerilmektedir. Başka bir deyişle, biçimsel ve türle ilgili özelliklere odaklanarak Türk edebiyatında epikten söz etmenin ne ölçüde mümkün olduğu araştırılacak ve edebî gelenekten kopuk bir şekilde incelenen, yalnızca Osmanlı Devleti’nin kuruluş süreciyle ilişkilendirilerek dünyaya ve edebiyata kapalı bir biçimde değerlendirilen gazâ anlatılarının daha evrensel bir yaklaşımla yorumlanıp yorumlanamayacağı üzerinde durulacaktır. Böylece Osmanlı edebiyatının kahramanlık anlatılarının gaza dünya görüşü dışında daha edebî bir yaklaşımla değerlendirilmesine çalışılacaktır. Bunun yanı sıra, bu anlatıları kuruluş sürecinden başka bir tarihsel ya da sosyal arka planla okuma ve yorumlamanın ne ölçüde mümkün olduğu da tartışılacaktır.

Yorgos Dedes, *Battalnâme*’nin sözlü ve yazılı kaynaklarıyla ilgili derinlikli bir araştırma yapmıştır ve anlatının Arap, Bizans ve İran epik anlatılarından etkilendiğini ortaya koymuştur. Dedes’in incelemesi *Battalnâme*’nin komşu kültürlerin edebiyat gelenekleriyle ne kadar ilişkili olduğunu göstermesi açısından önemlidir. *Battalnâme*’nin komşu edebiyatların epik geleneklerinden beslenmesi o dönemin tarihsel koşulları açısından kesinlikle şaşırtıcı değildir; çünkü bilindiği gibi



Bizans güçleriyle Arapların daha sonra da Türklerin çatıştığı sınır bölgeleri yalnızca savaşın değil, kültürel alışverişin de meydana geldiği, toplulukların hareket halinde olduğu alanlardır: “Bu tür bir kahramanlık geleneği yüzlerce yıllık Bizans ile İslam arasındaki, Tarsus’tan başlayıp Toroslar boyunca Kilikya’ya devam ederek Doğu Anadolu’da Malatya ve Ermenistan dağlarına değin uzanan sınır çizgisinin her iki tarafında da varoldu. Sınır boylarındaki yaşam tarzı hem şiir hem de hikâye anlatıcılığı açısından zengin bir kahramanlık geleneğinin üretilmesini sağlamıştır”

(2). Ancak Dedes bütün bu ufuk açıcı okuma denemesinin yanında *Battalnâme*’de olayların meydana geldiği tarihsel dönemi ve gazilerin hangi beyliği temsil ettiğini kesinleştirmek için çabalayarak anlatının kurgusal özelliklerini ihmal etmektedir. Epik ve romans olay örgüsünü oluştururken tarihten en çok beslenen edebî türlerdir; ancak bu durum onların birer tarih metni gibi okunabileceğini ya da bu tür anlatılarda ima edilen tarihi kişiler ya da olaylardan yola çıkarak kesin tarihi bilgilere ulaşılabilceğini göstermez. Dedes, epik ve romans anlatılarının bu yönünü ihmal ederek *Battalnâme*’nin olay örgüsünün kurulduğu tarihsel zeminle ilgili güçlü iddialarda bulunur; çünkü Dedes *Battalnâme*, *Dânişmendnâme*’de Malatya’nın merkez şehir olarak seçilmesinin tarihsel gerçekliği olduğu üzerinde durmaktadır. Anlatının sözlü köklerinin Dânişmentlilerin Malatya’yı ele geçirdiği döneme kadar gittiğini, bu nedenle anlatının Anadolu’daki İslamî Türk edebiyatının en erken mensur ürünlerinden biri olduğunu savunur (1).

Dedes’in, *Battalnâme*’nin Dânişmentlilerin Anadolu’daki fetihlerini betimleyen bir anlatı olduğuyla ilgili düşüncesinin kaynağı aslında *Dânişmendnâme*’yle ilgilidir. Anlatıda yaşam öyküsü betimlenen Dânişmend Gazi’nin bu beyliğe adını veren kişi olduğunu savunur (3). Osman Turan, Dedes’ten çok daha önce *Dânişmendnâme*’nin Dânişmentli Beyliği’nin Anadolu’daki

ilerleyişini anlatan bir metin olduğunu savunmuştur. Turan, daha da ileri giderek anlatıda Artuhi isimli sonradan Müslüman olan kahramanın da Artukoğulları Beyliği'nin kurucusu olduğunu ileri sürmüştür. Ancak ikisinin de ihmal ettiği nokta, *Dânişmendnâme* anlatısında herhangi bir beylik ya da devletin değil, kahramanın kendisinin ve eylemlerinin ön plana çıkarılmasıdır. *Battalnâme*'de de benzer durum söz konusudur. Şimdi yeniden Dedes'in *Battalnâme*'nin epik geleneğin hangi metinlerinden etkilendiğiyle ilgili görüşlerine dönmek yerinde olacaktır.

Dedes, *Battalnâme*'yle *Digenis Akritis*, *Zü'l-himme* ve *Binbir Gece Masalları*'nın ilk cildindeki Kral Ömer el-Numan'ın hikâyesi arasında metinlerarası ilişkiler kurulabileceğini, hatta bu metinlerinden bazılarının *Battalnâme* üzerinde esinlenmeden çok daha kuvvetli bir etkisi olduğunu savunmaktadır. Aslında Dedes'in *Battalnâme*'nin sınır boylarındaki epik gelenekle ilişkisini incelerken göndermede bulunduğu bu metinler daha önce pek çok araştırmacı tarafından dile getirilmiştir. İlk olarak Martin Hartmann *Battalnâme*'yle *Zü'l-himme* arasında benzerlikler olduğunu ileri sürmüştür (aktaran Dedes, 2002: 4). Marius Canard ise *Zü'l-himme*'nin karakterlerinden Emir Ebu Muhammed El-Battal'ın, *Battalnâme*'deki kahramanla aynı kişi olduğunu ileri sürmüştür. Canard'ın bu görüşü savunmasının nedeni, hem *Zü'l-himme* hem de *Battalnâme*'deki kahramanların Malatya'yla yakın ilişki içinde olmaları ve bir emirin komutasında savaşmalarıdır. Ancak *Zü'l-himme* ve *Battalnâme*'nin olay örgüleri dikkatli bir biçimde karşılaştırıldığında iki metnin kurgusunun birbirinden oldukça farklı olduğu görülmektedir. En temel farklılık, *Zü'l-himme*'de yiğitliği övülen kahramanın metnin yaklaşık olarak ikinci yarısında ortaya çıkması ve anlatının baş kahramanı olmamasıdır; çünkü anlatının baş kahramanı metne başlığını da veren *Zü'l-himme* isimli kadın savaşçıdır. Ancak Battal gibi, kadın savaşçı kahramanı da metinde

görmek için okurun/dinleyicinin biraz bekleyerek olay örgüsünü takip etmesi, diğer kahramanları tanınması gerekecektir. *Hamzanâme*, *Hız. Ali Cenknâmeleri*, *Şehnâme* ve *İskendernâme* gaza anlatılarına ilham kaynağı olmuş önemli epik anlatılardan bazılarıdır. Bu anlatılardan *Hız. Ali Cenknâmeleri*, *Şahnâme*, *İskendernâme* ve *Hamzanâme* gaza anlatılarında göndermede bulunulmuştur. Öyleyse, John B. Hainsworth'un de belirttiği gibi Osmanlı edebiyatında epik ve romans geleneğini ortaya çıkarabilmek için gazâ anlatılarında anıştırılan ya da doğrudan göndermede bulunulan kahramanlık anlatılarına odaklanmak, başka bir deyişle metinlerden yola çıkmak gerekmektedir.

Gazâ anlatılarının kaynak olarak beslendiği epik geleneğin metinleri arasında, cenknâme türü altında sınıflandırılan *Hız. Ali Cenknâmeleri* bulunmaktadır. Anadolu'da 13. yüzyıldan itibaren *Hız. Ali*'nin kahramanlıklarını anlatan metinlerin kaleme alındığı görülmektedir: “*Hız. Ali* hem Sünnîler hem de Alevîler tarafından çok sevilmiş ve onun kahramanlıkları dillerden dillere yüzyıllar boyunca anlatılmıştır” (Gümüşkılıç, 2012: 147). Bu yüzyılda yazılan eserlerden biri *Salsalnâme*'dir, bu metinde *Hız. Ali*'nin Salsal adlı devle olan mücadelesi anlatılmıştır (Atalan, 2008: 11). *Hız. Ali*'nin kahramanlık hikâyelerinin betimlendiği eserlerde mezhep çatışması, ya da herhangi bir mezhebin öne çıkarıldığı görülmemekte ve yalnızca Müslümanlarla gayrimüslimler arasında gerçekleşen savaşlar konu edilmektedir (15). Bu eserlerde *Hız. Ali*'nin yaşam öyküsü, başından geçen maceralar, sergilediği kahramanlıklar ve gerçekleştirdiği mucizelerden başka *Hız. Muhammed* ve aile üyelerinin de mücadeleleri ve kahramanlık eylemleri betimlenmiş, sahabelere de yer verilmiştir (Demir, 2011: 91).

Bu cenknâmelerde olaylar Arap yarımadasında, özellikle İslamiyet'in yayıldığı şehirler olan Mekke ve Medine çevresinde geçer, sonradan İran ve

Türkistan'ın da dahil edildiği görülür. Hz. Muhammed, üstesinden gelinmesi güç bir görev olduğunda onu mutlaka Hz. Ali'ye verir. Örneğin, Hayber Kalesi bir türlü fethedilemeyince sancağı Hz. Ali'ye vererek, kalenin fethiyle görevlendirir. Bilindiği gibi Hz. Ali her mücadele öncesi atı Düldül'e biner, kılıcı Zülfikâr'ı kuşanır ve yalnız başına düşman üzerine yürür. Cenknâmelerde attığı nârâyla yerin sallandığı belirtilir (Demir, 2011: 91). Battal ve Saltık'ın tek başlarına kalabalık ordularla çarpışmaları ve savaş meydanında attıkları narayla düşmanı korkutmaları gazâ anlatıcılarının da *Hz. Ali Cenknâmeleri*'nden etkilendiğini göstermektedir. Hz. Ali'nin dev, cadı, ejderha gibi doğaüstü figürlerle de mücadele ettiği görülmektedir. Battal ve Saltık da Kaf Dağı gibi masal mekânlarına seyahat eder ve orada doğaüstü figürlerle mücadele ederler. *Battalnâme* ve *Saltıknâme*'de cadılar genelde gayrimüslimlerle birlikte Müslümanlara karşı işbirliği içinde olan figürlerdir. Bu cenknâmelerin amacı Hz. Ali'nin yaşam öyküsünü ve dinî kahramanlıklarını anlatarak okurlara/dinleyicilere örnek alabilecekleri gibi bir ideal insan tipi resmetmektir. Dolayısıyla bu anlatılar okurun/dinleyicinin savaş öncesi ya da sırasında motivasyonunu artıracak gibi, gündelik hayatın olağan akışının devam ettiği, savaşın yaşanmadığı dönemlerde insanların İslam'ın öngördüğü ahlâk anlayışını benimsemelerini sağlayan metinler olarak görülmekteydi: “Bu eserler halkın tarihî, dinî, edebî bilgi ihtiyacını karşılamak ve bedii, hamasi, dinî duygularını ve merakını tatmin etmek için kullanılmıştır (Atalan, 2008: 17).

*Hamzanâme*'yi de gazâ anlatılarının beslendiği epik geleneğin temel metinleri arasında saymak gerekiyor. *Hamzanâme*'de Hz. Muhammed'in amcası ve aynı zamanda sütkardeşi Hz. Hamza'nın kahramanlıkları ve başından geçen maceralar anlatılmaktadır. Arap kaynaklı bir eser olan *Hamzanâme*, Farslar aracılığıyla Türk edebiyatına aktarılmıştır (Yelten, 2013: 180). İlk Türkçe *Hamzanâme* 14. yüzyılda

şair Ahmedî'nin kardeşi Hamzavî tarafından kaleme alınmıştır (Albayrak, 1997: 517). *Hamzanâme*'nin birinci cildi, Hz. Hamza'dan önce yaşamış kişilerin maceraları ve Hz. Hamza'nın hayatı ile maceraları olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde Danyal Peygamber'in oğlu Camasb'ın maceraları anlatılır. Camasb, hükümdar Keyhüsrev'in çaresiz bir hastalıkla mücadele ettiğini ve yalnızca yılanların şahının pişirilip suyu içirilirse iyileşebileceğini öğrenir. Camasb önce yılanların şahını Keyhüsrev'i iyileştirmesi için ikna etmeye çalışır, ancak başarılı olamaz. Daha sonra hükümdarın veziri yılanların şahının saklandığı yeri bulur ve onu pişirileceği kazana koyar. Yılanların şahı Camasb'a ilk köpüğü kendisi sonrakini vezire içirmesini öğütler. Camasb köpüğü içer, hekim olabilmesini sağlayacak bilgilere kavuşur, vezir ise ölür. Bu bölümde Camasb'ın oğullarının maceralarına da yer verilmiştir (181). Camasb'ın yılanların şahıyla arkadaşlık kurduğu sahneler *Saltuknâme*'de Saltuk'un yılanların ülkesini seyahati ve Şahmeranla kurduğu dostluğu hatırlatmaktadır. İkinci bölüm ise Hamza'nın doğumuyla başlar. Hamza'nın doğumunun Battal ve Saltık'ın doğumuyla benzer biçimde rüya aracılığıyla müjdelendiği görülmektedir. Hamza doğmadan önce Sasaniler'in başında hükümdar olarak Nuşirrevan bulunmaktadır. Hükümdar bir gün bir rüya görür ve Hâce-i Dâna'dan yorumlamasını ister. Hâce-i Dâna, zalim birinin tahtı Nuşirrevan'dan alacağını, ancak daha sonra Hz. İbrahim neslinden gelen bir kahramanın tahtı ona geri vereceğini söyler. Hz. İbrahim'in soyundan gelen ve Nuşirrevan'ın tahta tekrar çıkması için kahramanlıklar gösterecek kişi Hz. Hamza'dır. Arap, Fars ve Bizans epik anlatılarıyla benzer biçimde Osmanlı edebiyatının gazâ anlatılarında da rüyaların kurgusal yapıda önemli bir işlevi olduğuna ikinci bölümde değinilmiştir.

Bilindiği gibi *Battalnâme*'de Battal'ın bindiği atın adı Aşkardivzâde'dir.

Anlatıcının Battal'ın atına Hz. Hamza'nın atı Aşkar'ı çağrıştıracak şekilde bilinçli

olarak bu ismi verdiği açıktır. Dinî kahramanlık destanlarında, kahramanın atıyla özel bir ilişkisi olduğu ve atın kahramana yaraşır biçimde benzersiz bir varlık olarak betimlendiği görülür, bu nedenle gerek peygamberlerin gerek savaşçı kahramanların atlarına hep özel isimler verilmiştir. Bilindiği gibi Hz. Ali'nin atının ismi Döldöl'dür. Âşık Paşa, *Garibnâme*'de ideal savaşçının mutlaka iyi at binmesi gerektiğini belirtir. Kahramanın yiğitliğini gösterebilmesi için özel bir ata ihtiyacı vardır: "Alp yiğitliğini atı ile yapar; tıpkı Hamza'nın Aşkar'ı binmesi, yiğitlerin önderi Ali'nin Döldöl'ü gibi bir at olmadan yiğitlik olmaz der" (aktaran Kemikli, 2005: 152). Benzer biçimde *Şahnâme*'de Rüstem'in de atı Rahş'la birlikte takım gibi hareket ettiği betimlenir (289). Yinelemek gerekirse, epik ve romans anlatılarında kahraman diğer insanlardan farklı, eşsiz bir kişi olarak gösterildiği için atının da ona yakışacak şekilde özel bir canlı olduğu betimlenir. Gazâ anlatılarında atıyla ayrı yakınlık bir kuran kahramanlar Battal ve Saltık'tır. Ancak Saltık'ın bindiği atların sık sık değiştiği görülür. Dânişmend Gazi ile takım arkadaşları Artuhi ve Efrumiyye de at üzerinde savaşır; ancak onların atları isimlidir.

*Zü'l-himme* ya da diğer adıyla *Zâtü'l-himme* cihadın ne kadar önemli bir etkinlik olduğunun vurgulanmasıyla açılır. Daha sonra okurlara/dinleyicilere iki kabileden ve aralarındaki rekabetten söz edilir. Anlatıda iki kabilenin başlarından geçen olaylar Emevî halifesi Abdülmelik b. Mervân (646-705) döneminde başlayıp Abbasî halifesi Mu'tasım Billâh'ın (794-842) dönemiyle sona erer (Yazıcı, 2009: 268). Kabilelerden biri anlatıda "gerçek Araplar" olarak adlandırılan Beni Kilâb kabilesi, diğeri ise zenginlikleriyle övünen ve "Bedevîlerin kralları" olarak adlandırılan Beni Süleym kabilesidir (Lyons, 1995: 301). Bunlar çok eskiden beri var olan sonradan İslamiyet'i kabul etmiş kabilelerdir. Anlatıda geçen halife isimleri de

olayların hangi yüzyılda geçtiğine dair ipucu vermektedir. Dolayısıyla her epik anlatı gibi bu metnin de tarihsel gerçekliğe uygun bir arka planı vardır.

Anlatıda olayların geçtiği mekânlar geniş sayılabilecek bir coğrafyaya yayılmıştır. Kahramanların başlarından geçen maceralar Hicaz’dan, Suriye, İran, İstanbul ve Malatya’ya kadar uzanır. *Zü’l-himme*’de olaylar zamansal açıdan ise iki dönemde gruplandırılabilir. Metnin ilk yarısı Zâtü’l-himme’nin dedesi Sahsâh el-Kilâbî’nin kahramanlıklarının anlatıldığı olaylardan oluşur, bu olaylar Emevîler dönemine rastlar. İkincisi yarısında ise Zâtü’l-himme ile oğlu Abdü’l-Vehhâb’ın kahramanlıkları betimlenir. Bu olaylar ise dönem olarak Abbasîler’e kadar gelmektedir (Yazıcı, 268). Ancak anlatıda tarihsel gerçekliğin arka planda kaldığı, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin gazavâtnâmelerde görüldüğü gibi tarihsel değil, kurgusal öğelerle betimlendiği görülür: kendilerini yenen erkeklerle evlenmeyi hayal eden kadın savaşçılar, erkek kahramanların kadın kılığına girmeleri vb.

Kilâbîlerin lideri Cündübe b. el-Hâris, Süleym kabilesinin lideri ise Mervân b. el-Heysem’dir. Anlatıcı iki kabile hakkında gerekli bilgileri verdikten sonra Kilâb’ın lideri Cündübâ’nın ailesi ve doğumu hakkında bilgi verir ve onun yaşam öyküsü ile kahramanlıklarını betimlemeye başlar. Cündübe, babası ve annesi öldüğü için Dârem isimli bir emir ile onun eşi tarafından büyütülür; çünkü onların da bebekleri doğar doğmaz ölmüştür. Cündübe, Kilâb kabilesi için savaşır, cesareti ve şöhreti halk arasında yayılmaya başlar. Cündübe’nin öz babası kabile reislerini öldüren göçebe bir akıncıdır, annesi ise onun esir aldığı kadınlardan biridir. Dârem hem Cündübe’nin şöhretini kışkırttığı, hem de gerçek ailesinin kim olduğunu öğrendiği için onu öldürmek ister. Cündübe onu ve iki oğlunu öldürmeyi başarır. Şamta isimli bir kaleye gider ve orada yaşayan siyahî halka kendisine katılmak isteyip istemediklerini sorar. Cündübe daha sonra kale halkıyla da anlaşmazlık yaşar ve onları öldürür.

Cündübe çölün çevresinde dolaşırken Kattala isimli bir kadın savaşçıyla karşılaşır, ancak zırh kuşanmış olduğu için başlangıçta onun kadın olduğunu anlamaz. Kattala, kendisiyle çarpışma cesareti olan ve onu yenmeyi başaran savaşçıyla hayatını birleştirmeyi hayal etmektedir. Cündübe onu yener ve evlenirler. Cündübe onunla birlikte Kilâb kabilesinin yaşadığı yere döner; ancak kabilenin Beni Şeybân isimli bir başka kabilenin baskınına uğradığını görür. Eşi Kattala'nın desteği ve cesaretiyle Kilâbîler diğer kabileyi püskürtmeyi başarır, Cündübe böylece kabilenin şefi olmayı başarır (Lyons, 1995: 302). Osmanlı'nın kuruluş süreciyle özdeşleştirilen gazâ anlatılarında da kadın savaşçılar dinleyici kitle tarafından ilgi gördüğü anlaşılan popüler romans figürleri olarak karşımıza çıkmaktadır. *Dede Korkut Oğuznâmeleri*, *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* Kadın savaşçının erkeklerle rekabet ettiği ve neredeyse erkekler kadar güçlü ve cesur savaşçı olarak betimlendiği anlatılara örnek verilebilir. Örneğin, *Dânişmendnâme*'de sonradan Müslüman olan Efrumiyye'nin kimi zaman silah arkadaşları Dânişmend ile Artuhi'den bile çok daha güçlü ve cesur bir savaşçı olarak nitelendirildiği görülür.

Cündübe kabile lideri olduktan sonra halifenin vergi memurlarına saldıran hırsız çetisini dağıtır, ancak vergi gelirini kendi adamlarına ganimet olarak paylaştırır. Cündübe'nin liderliği sayesinde Kilâb kabilesinin halifeye saygı gösterir, onun otoritesini korumak adına savaşmaya başlar. Kabilenin şeyhleri Cündübe'ye Şam'ı hilafetin merkezi olacak hale gelmesi için imâr etmesini önerirler, Cündübe bu öğütleri de tutar. Ancak daha sonra oğlu Hişâm'ın Kattala'ya âşık olması nedeniyle halifeyle Cündübe'nin arası bozulur. Kattala, Hişâm'ın adamları tarafından kaçırlınca kahraman halifeyi Şam'ı işgal edip sarayına saldırmakla tehdit eder. Ancak daha sonra şeyhler araya girerek Cündübe'yi halifenin gücüyle kimsenin boy



ölçüşemeyeceği konusunda ikna eder ve onu daha iyi bir eşle evlendirmeye söz verirler. Cündübe onların öğüdünü tutarak halifeye saldırmaktan vazgeçer.

Anlatıcı Cündübe'nin liderliği sayesinde Kilâb kabilesinin giderek diğer kabileler arasında daha güçlü hale geldiğini, Beni Süleym'in lideri Mansûr'un ise onun kadar cesur bir lider olmadığı için kabilesinin gücünü artıramadığını aktarır. Daha sonra Cündübe'nin diğer kabileler üzerinde üstünlük kurmaya çalıştığını anlatır. Cündübe'nin tutkuyla bağlandığı bir kırsağı olduğu ve Tayy kabilesinin liderinin bu kırsağı almak istediği aktarılır. Kabile lideri Cündübe'nin kırsağını getiren getiren kişiyi kızı Selma'yla evlendirmeyi vaat eder (303). Daha sonra bu kırsakla ilgili macera etrafında Kilâb'ın Tayy kabilesiyle nasıl rekabet ettiği betimlenir. Ancak Cündübe onlara karşı düzenlediği bir saldırıda kabile lideri el-Gatrîf tarafından yaralanır ve liderlik vasfını yitirir. Kabilenin liderliği erkek kardeşi Utâf'a geçer (305).

Yukarıda görüldüğü gibi *Zü'l-himme* anlatısının başlangıç kısmı özetlenmeye çalışılmıştır. Bu özetin amacı anlatının ne kadar geniş ve dağınık bir olaylar zincirinden oluştuğunu göstermektir. Okurun/dinleyicinin Battal ve *Zü'l-himme*'yle tanışincaya dek pek çok kahramanla tanışması ve bu dağınık olaylar dizisini takip etmesi gerekmektedir. Başlangıçta Kilâb kabilesinin üstünlük mücadelesi, zenginleşmesi ve liderliğin bir kahramandan diğerine nasıl geçtiği betimlenirken daha sonra Süleym kabilesinin nasıl yükselmeye başladığı anlatılmaktadır. Cihad ise anlatının ana temalarından biri değildir, anlatıcı yalnızca zaman zaman gayrimüslimlere karşı mücadelenin en hayırlı savaş olduğuna değinir. Cihadın satır aralarında en hayırlı savaş olduğunun vurgulanması anlatıda kabileler arasındaki mücadelenin eleştirildiğini düşündürmektedir. Zaten anlatıda kimi zaman kabile savaşlarından başka Bizans ve Ermeniler'le yapılan savaşlara da yer verilmektedir.

*Zü'l-himme*'de Malatya şehriyle ilgili bir halk etimolojisine de yer verilir.

Şehrin adının Bizans imparatoru Leon'un kızı olan Müslümanlarla çarpışan Malatya isimli bir kadın savaşçıdan geldiği, şehrin onun tarafından kurulduğu betimlenir (323). Hatta Kilâbîler ve Süleymîler daha sonra bu şehre göç ederek camiler, okullar inşa edip, bayındır hale getirirler.

Anlatıda Arap kabilelerin kiminin Hıristiyanları kiminin Müslümanları desteklediği betimlenmektedir. Malatya'da yaşayan Ukbe isimli, bütün kutsal kitapları okumuş bir kadından söz edilir (323). Daha sonra anlatıcı okurlara/dinleyicilere kahraman olarak Battal'ı tanıtır. Kahramanın Battal lakabını almadan önceki adı Ubeydullah'tır. Ubeydullah daha önce hiç savaş meydanına çıkmamış, pasaklı, beceriksiz, korkak bir kişidir. Ancak bütün bu olumsuz özelliklerine karşın Ukbe'nin öğrencisi olması ve diğer öğrencilerin bir ayda öğrendiklerini, bir günde kavrama yeteneğine sahip olmasıyla öne çıkar (327). Başka bir deyişle, Battal başlangıçta dini eğitim alan, kavrayışı yüksek ancak savaştan korkan bir kişi olarak betimlenmiştir. Bir gün Bizans güçleri Malatya'ya yaklaşır, Ubeydullâh'ı da onlarla savaşması için zorlarlar. Onu savaştan sonra fakih ve hafız olarak görevlendireceklerini, eğer Müslümanlar kaybederse, şehri hemen terk edebileceğini söylerler. Babası, Ubeydullâh'ı kendisinden daha korkak bir adamla birlikte bir tepeyi korumakla görevlendirir. Adamla arasında bir ok düşer ve ikisi de bayılır. Ubeydullâh gözlerini açtığında okun yerin altındaki bir deliğe girip koca bir yılanı öldürdüğünü fark eder ve bu olaya tanıklık ettikten sonra ölümden asla kaçılmayacağını anlayarak savaş meydanına korkusuzca girer, cesaretiyle büyük kahramanlıklar gösterir ve Battal lakabını alır (327).

*Zü'l-himme* ya da *Zâtü'l-himme* adlı kadın savaşçının ise asıl adı Fâtıma'dır.

Fâtıma, Vahîdîler isimli kabilenin lideri Mazlum'un kızıdır. Fâtıma doğar doğmaz

Su'de adlı bir hizmetçiye verilir ve onun tarafından büyütülür. Epik kahramanların genel bir özelliği olarak yaşına göre heybetli görüldüğü belirtilir. Fâtıma beş yaşına girdiğinde 10 yaşında bir çocuk gibi görünen hem zeki hem de güzel bir kız olur (319). Fâtıma ve dadısı Su'de Tayy kabilesine mensup bir grup mahkûm tarafından kaçırlır. Onları esir tutanlar deve ve atları eğitmektedir, Fâtıma da aralarında bulunarak kendi kendine ata binmeyi öğrenir. Tayy kabilesi süvarilerinden biri onu iğfal etmeye çalışır. Fâtıma, süvariye ikinci kez böyle bir denemede bulunursa öldürmekle tehdit eder ve bu tehdidi kabile lideri tarafından uygun bulunur. Süvari yine denemede bulunur, Fâtıma onu kendi kılıcıyla öldürür. Efendisi, Fâtıma'ya süvariye öldürdüğü için onun adına kan parası ödemesi gerektiğini söyler. Fâtıma, efendisine kendisine at, silah ve zırh tedarik ederse ona borcunu ödeyeceğine söz verir. Fâtıma silah ve zırhını kuşanır, Su'de'nin oğlu Merzuk'u yanına alarak başarılı bir yağmayla efendisine 4000 deve getirir. Fatma bu yağmayla ün kazanır ve "hırs sahibi" anlamına gelen Zâtü'l-himme adını alır (319).

Anlatıda Süleymîler'le Kilâbîler'in bir arada uyum içinde yaşadıkları betimlenir. Kabilelerin gayrimüslimlere karşı savaşmak için ittifak kurmaları onların birbirleriyle savaşmalarını önleyici bir etkinliğe dönüşmüştür. Anlatıda iki kabilenin arasının Ukbe yüzünden bozulduğu aktarılır. Beni Süleym kabilesine mensup olan kadı görevini yürüten Ukbe gizlice Hristiyan olur ve Malatya'da Müslümanların iyi bir düzen kurduklarını görünce huzurun bozulması için kabileler arasında fesat çıkarmaya karar verir (328). Battal, İmparator Manuel döneminde İstanbul'da gizlice girdiği bir kiliseden lamba çalar. İmparator başlangıçta lambayı Ukbe'nin çaldığını düşünür, ancak Ukbe, Battal'ın çaldığını söyler. Battal, lambayı halifeye götürür; ancak bir süre sonra lamba ortadan kaybolur. Ukbe'nin kendisinin yetiştirdiği Narcis isimli bir köle kıza lambayı çaldırttığı anlaşılır; ancak Ukbe'nin yaptırdığı

anlaşılmaz, Harun öfkelenir ve Battal'ın aldığını düşünür. Bunun üzerine Battal Malatya'yı terk eder. Battal bir süre sonra Ukbe'nin planlarını fark eder ve onu alt etmek için uğraşmaya başlar. Battal, suçsuzluğunu kanıtlamak ve halifeyle arasını düzeltmek için kadın kılığına girerek Ukbe tarafından imparatora iade edilen lambayı saraya girip çalar, hatta Battal yalnızca lambayı değil, imparatorun sarayında bulunan taçla üç gerdanlığı da beraberinde götürür (330). Battal, Ukbe'nin ikiyüzlülüğünü ifşa etmek ister; ancak Fatma bu iddianın Kılâbîler'le Süleymîler arasında yeniden kan davası başlatabileceği yönünde onu uyarır (331).

Görüldüğü gibi, *Zü'l-himme* ana olay örgüsü kabileler arası rekabet ve iç içe geçen yüzlerce olaylar dizisiyle örülmüş, binlerce kahramanın tanıtıldığı, kısaca özetlenmesi mümkün olmayan büyük bir anlatıdır. Burada yalnızca *Battalnâme*'yle benzerlikler kurulabilecek olaylar ve kişiler özetlenmiştir. *Zü'l-himme*'de benzerlik kurulabilecek bir diğer kişi Kılâbîlere mensup savaşçılardan Abdü'l-Vehhâb'dır. Burada dile getirilen kahramanların *Battalnâme*'deki kahramanlarla isim benzerliği taşıdığı açıktır; ancak kahramanların kimlikleri, rolleri ve yer aldıkları olaylar dizisi iki anlatıda birbirinden farklılık göstermektedir. *Zü'l-himme*'de sonradan Battal lakabını alan kahramanın ismi Ubeydullâh iken, *Battalnâme*'nin başkahramanının gerçek adı Ca'fer'dir. Ubeydullâh başlangıçta savaştan korkan biri olarak tanıtılırken, Ca'fer ise doğuştan gelen cesaretiyle ün kazanır. *Zü'l-himme*'de Battal, Kılâbîlere mensup bir savaşçı olarak tanıtılırken, *Battalnâme*'de Malatya'da yekpâre bir gaziler topluluğu olduğundan ve söz edilir, ama hiçbir kabile ismine yer verilmez. Malatya'nın yöneticisi Emir Ömer'in bile bir beyliği mi kabileyi mi temsil ettiği belli değildir; *Battalnâme*'de kesin bir biçimde bütün gazilerin tâbi olduğu temel otorite halifedir. *Battalnâme*'de kabileler arası çatışmalara rastlanmaz, metinde tek önemli

etkinlik gazâdır. Bunun yanı sıra Malatya’da yaşayan gazi topluluğu uyumlu ve homojen bir grup olarak betimlenmiştir.

*Zü’l-himme*’de ise kabilelerin başlangıçta Müslüman olup olmadığı belli değildir; çünkü sürekli birbirleriyle çarpıştıkları, rekabet halinde oldukları görülür. Ne zaman ki halife için savaşmayı tercih ettiklerinde kabileler arasında ittifak ilişkilerinin kurulduğu görülür. Ancak Malatya’da huzur içinde yaşayan iki kabile daha sonra yeniden birbiriyle rekabet etmeye başlar. İki anlatıda Battal isimli kahramanların kişilik özellikleri ve epik niyetleri de birbirinden farklılık gösterir.

*Zü’l-himme*’de Battal başlangıçta yalnızca din eğitiminde uzmanlaşan savaş meydanından ise uzak duran, korkak bir kahraman olarak tanıtılır. *Battalnâme*’nin başkahramanı ise babasını öldüren Ankara Beyi’nden intikamını almak ve böylece babasının memuriyetini devralabilmek için gayrimüslimlerle savaşmaktan çekinmeyen cesur bir savaşçıdır. Her iki anlatıda karşımıza çıkan Abdü’l-Vehhâb isimli kahramanların da aralarındaki ilişki neredeyse yalnızca isim benzerliğiyle sınırlıdır. Abdü’l-Vehhâb isimli kahramanlar her iki Battal’ın da yakın dostu olarak tanıtılır; ancak yerleştirildikleri dönem ve olay örgüsündeki işlevleri iki anlatıda birbirinden farklı görünmektedir. *Battalnâme*’de, Abdü’l-Vehhâb asr-ı saâdet döneminde Hz. Peygamber’in meclisinde bulunan ve zamanı geldiğinde Battal Gazi’ye Peygamber’in ağız yarını aktarmakla görevlendirilmiş olan kahramanın sağ koludur. *Zü’l-himme*’de ise Battal, yiğitliği Hz. Muhammed’e müjdelenmiş bir kahraman olarak betimlenmemiştir. Zâtü’l-himme’nin oğlu olan Abdü’l-Vehhâb yalnızca Battal’ın silah arkadaşı, sağ kolu olmasıyla *Battalnâme*’deki Abdü’l-Vehhâb’la benzerlik gösterir.

*Zü’l-himme*’yle *Battalnâme* arasında iki paralellik öne çıkmaktadır. Birincisi mekân olarak Malatya’nın seçilmesi, ikincisi de Ukbe adlı entrikacı kahramandır.

*Battalnâme*'deki Ukbe karakteri Müslümanların Anadolu'daki gücünü kırmak ve imparatorun tekrar güçlenmesini sağlamak için Battal ile halifenin arasını bozmaya çalışan gizli Hristiyan bir kadıdır. *Zü'l-himme*'de de aynı isimli kahramanın Battal'ın Abbasî halifesi Harun Reşid'le ilişkilerini bozmak için planlar yaptığı, entrikalar çevirdiği görülür. Malatya her iki anlatıda da ortak mekân olarak karşımıza çıkmaktadır; ancak *Battalnâme*'de Malatya *Zü'l-himme*'ye kıyasla çok daha önemli işlevde bulunan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Malatya Battal Gazi ve silah arkadaşlarının huzur içinde yaşadıkları, ganimet paylaşımının adil bir şekilde gerçekleştirildiği, Müslümanların savaştan korkmadığı bir dönemi simgelemektedir. Dolayısıyla her ne kadar Yorgos Dedes *Battalnâme*'nin Danişmentli Türklerin fetihlerinin betimlendiği bir anlatı olduğunu ileri sürerek Malatya'nın tarihsel gerçekliği yansıtan bir şehir olduğunu savunsa da, Malatya bu anlatıda Canard'ın belirttiği gibi aslında gazânın "altın çağı"nın yaşandığı bir epik mekâna dönüşmüştür. Dedes, Osman Turan ve Fuad Köprülü'den hareketle bu savı ileri sürmektedir. Fuad Köprülü, Danişmentliler'in liderinin Melik Ahmed Danişmend Gazi olduğunu, bu devletin Sivas, Amasya, Tokat, Niksar, Osmancık, Çorum şehirleri ve Kapadokya'yı fethettiğini, Anadolu Selçukluları tarafından ciddi bir rakip olarak görüldüklerini belirtmiştir. Köprülü'ye göre iki devlet arasındaki anlaşmazlık Anadolu'nun Türkleşmesini geciktirmiştir (159).

Dedes'in savındaki temel sorun *Battalnâme*'de Danişmentliler ya da herhangi bir başka beylik veya devlete ilişkin hiçbir göndermeye rastlanmamasıdır. Çünkü *Battalnâme*'de gazâ herhangi bir devlet ya da beyliğin meşrûiyetini sağlamak yönelik bir etkinlik olarak değil, Müslümanların birliğini simgeleyen ideal bir eylem olarak sunulmaktadır. Benzer biçimde *Dânişmendnâme*'de Melik Danişmend bir devlet kurucusu olarak resmedilmemektedir. Belki de bu anlatı Selçuklu Devleti'nin kültür

hâmlerinin edebî zevk ve ölçütlerine göre uyarlanarak sözlü dolaşımında değişime uğramış olabilir. Başka bir deyişle, hikâye anlatıcıları Selçuklu Devleti'nin kültür hamilerine sevdirebilmek için Dânişmentliler'in devletleşme süreci ve Selçuklular'la rekabetine ilişkin tarihsel bilgileri anlatıdan çıkarmış olabilir. Bu anlatının Osmanlı Devleti döneminde yazıya geçirildiği düşünülecek olursa, kurgusal yapı yeniden değişikliğe uğramış olabilir.

*Zü'l-himme*'de ise Malatya'nın Araplarla Bizans güçleri arasında bir sınır hattı olması nedeniyle tarihsel açıdan önemli bir kent olarak görüldüğü açıktır. *Zü'l-himme*'de halifelerin ve kabilelerin isimleri kesin bir şekilde belirtildiği için anlatının hangi tarihsel dönemlere işaret ettiğini okur/dinleyici kolayca tespit edebilir. Ancak *Battalnâme*'de halifeden bile isimsiz olarak söz edilmekte, Malatya'yı yöneten Emir Ömer'in de hangi devlete, beyliğe ya da kabileye mensup olduğuna ilişkin hiçbir bilgi verilmemektedir. İki anlatı arasındaki bir diğer farklılık, *Zü'l-himme*'de anlatıcının *İlyada*'nın anlatıcısıyla benzer biçimde Kilâbîler'le Süleymîler'den hangisinin tarafını tuttuğunun pek anlaşılamamasıdır. *Battalnâme*'de ise Müslümanlar arasında bir rekabete yer verilmediği için anlatıcının her daim gazilerden yana olduğu görülmektedir.

*Battalnâme*'yle *Zü'l-himme* arasında benzerlik olup olmadığı, ya da *Battalnâme*'nin *Zü'l-himme*'nin çevirisi ya da uyarlaması olup olmadığı Hartmann, Canard, Pertev Naili Boratav, Ahmet Yaşar Ocak, Yorgos Dedes gibi pek çok araştırmacı tarafından tartışılmıştır. Her iki anlatıda paralellik kurulabilecek bir diğer kahraman da Emir Ömer'dir. Boratav, Emir Ömer'in *Zü'l-himme*'de iki kabile arasındaki rekabet yüzünden ikiye bölünmüş bir kahramana dönüştüğünü, *Battalnâme*'de ise Arap hikâye anlatıcılarının yarattığı değişimle Emir Ömer'in olumlu bir kahraman olarak resmedildiğini savunur. Canard ise tam aksine Türk hikâye anlatıcılarının

Battal ile Emir Ömer arasındaki ilişkiyi Charlemagne’le Roland’ın dayanışmasını çağrıştırarak olumlu bir şekilde yeniden kurguladığını ileri sürer (aktaran Dedes, 11). Bunun yanı sıra, Canard *Zü’l-himme*’nin *Battalnâme*’nin ana kaynağı olduğunu ileri sürmüştür (aktaran Say, 2009: 300). Ahmet Yaşar Ocak, Canard’ın karşılaştırmalı okumaları sayesinde *Battalnâme*’nin *Zü’l-himme*’nin tercümesi ya da uyarlaması olmadığını anlaşıldığını, ancak Arap epik anlatısının Anadolu’da gaza anlatılarının üretilmesine ilham kaynağı olduğunu belirtir (207). Necati Demir, *Battalnâme*’nin girişinde metnin *Zü’l-himme*’den çevrilerek uyarlanmış ya da etkilenmiş olabileceği görüşüne karşı çıkar, aynı konunun Türk hikâye anlatıcıları tarafından eserin millî bir destan kimliği kazandırılarak işlendiğini savunur. Hatta *Digenis Akritis* için de aynı iddiaların ortaya atıldığını belirtir: “Konu, aynı olayların üç farklı millet tarafından destanlaştırılmasından başka bir şey değildir (25).

Görüldüğü gibi, araştırmacıların dikkatlerinin *Battalnâme*’nin ne kadar özgün bir eser olup olmadığı konusunda yoğunlaştığı görülür. Necati Demir uclardaki savaşın üç farklı toplumun destanlarına kendi edebî zevklerine göre konu edildiğini savunur. Ancak *Battalnâme*’nin günümüze ulaşan en erken nüshasının 15. yüzyıla ait olduğu bilinmektedir. *Zü’l-himme*’nin ise yazıya geçiriliş süreci 11. yüzyılda tamamlanmıştır. *Battalnâme* anlatıcısının *Zü’l-himme*’yi daha önce dinlemiş/okumuş, Arap epik geleneğini bilen bir kişi olduğu açıktır. Ancak niyeti gerçekten Araplarla Bizansların mücadelelerini mi anlatmaktı? Eserin ana teması elbette gazâ etkinliğidir; ancak *Zü’l-himme*’de gazâyâ kabileler arası savaş önleyen bir işlev yüklenmiştir. Başka bir deyişle, *Zü’l-himme*’de gazâ etkinliğinin hem tarihsel hem sosyal bir arka planı bulunmaktadır. *Battalnâme*’de ise gazâ etkinliği herhangi bir tarihsel dönemden soyutlanarak idealist bir yaklaşımla ele alınmıştır. Tartışılması gereken bir diğer mesele, anlatıcının *Zü’l-himme*’de geçen kahraman isimlerini kullanması ama



*Battalnâme*'de bu kişilerin farklı kimliklere bürünmesidir. *Battalnâme* anlatıcısı Arap epiğinin karakter isimlerini tercih ederek okura/dinleyiciye bu anlatıyı hatırlatmak, ancak gazâ temasını farklı bir olay örgüsüyle anlatmak istiyor olabilir mi. Başka bir deyişle *Battalnâme*'yi Arap destanından esinlenilerek epik geleneğin yeniden üretildiği bir yeni anlatı olarak nitelendirmek mümkün müdür?

Yine akla gelen sorulardan biri, *Battalnâme* anlatıcısının kurguyu neden biraz daha belirgin bir tarihsel arka plana yerleştirmekten kaçındığıdır. Başka bir deyişle, araştırmacıların *Battalnâme*'yle *Zü'l-himme*'yi karşılaştırırken yalnızca özgünlük konusunda tartıştıkları bu sorular üzerine düşünmedikleri görülmektedir. Bunun sebebi bir kısmının *Zü'l-himme*'yi gerçekten okumadan makalelerde yapılan özetlerden yararlanarak *Battalnâme*'yle karşılaştırmaya çalışmalarıdır. Benzer durum “Kral Ömer bin Numan’ın hikâyesi” ile *Digenis Akritis* için de geçerlidir.

*Binbir Gece Masalları*'nın, İran'da üretildiği sonradan Araplar'a aktarıldığı tahmin edilmekte, hikâyelerin Türkçe'ye çevrildiği dönemde hikâyelere eğlendirici pek çok parça eklendiği, başka bir deyişle yaratım sürecinin sona ermediği düşünülmektedir. (Tezcan, 2010: 35-6). *Binbir Gece*'de Kral Ömer bin Numan'ın hikâyesi, 45. geceden başlar, 145. gece sona erer. Ancak her hikâyede olduğu gibi anlatının bu bölümünde de pek çok hikâyenin zincir gibi birbirinin ardında sıralandığı, hatta hikâye içinde başka hikâyelerin üretildiği görülmektedir.

Şehrazad'ın Ömer b. Numan'ın hikâyesinin içinde üç farklı konuda hikâyeye de yer verdiği görülür, bunlardan ilki “Tâcü'l-Mülûk Haran ile Prenses Dünya'nın hikâyesi”, “Aziz ile Azize'nin hikâyesi” ve son olarak haşhaş tiryakisinin hikâyesi. Bunlar ana hikâyenin içinde yer alan farklı konuda hikâyelerdir. Ömer bin Numan'ın hikâyesinden bağımsız gibi görünen bu öykülerin bir şekilde ana kurmacaya, yani “çerçeve hikâye”ye bağlandığı görülür. “Hikâye içinde hikâye” ile “çerçeve hikâye”

*Binbir Gece Masalları*'ndan, *Decameron*'a, hatta *Don Kişot*'a ortaçağ edebiyatında sıkça başvurulan anlatı teknikleridir.

Ömer bin Numan, Bağdat'ta halife Abdü'l-melik bin Mervân'ın döneminden önce saltanat sürmüş bir hükümdardır. Şehrazad, onun hem zamanında rakipsiz bir savaşçı olduğunu, hem de Pers ve Bizans topraklarını fethederek muhteşem bir güç elde ettiğini, ün ve otoritesinin doğudan batıya geniş bir coğrafyaya yayıldığını anlatır. Hindistan, Çin, Hicaz, Yemen, Diyarbakır, Afrika ve Nil, Seyhun, Ceyhun ile Fırat gibi nehirleri fethetmiştir. *Battalnâme*'de de Battal'ın fethetmeye çalıştığı bölgelerden biri Fırat nehri yakınındaki yerleşim yerleridir. Bunun yanı sıra bir diğer benzerlik hem *Battalnâme*, hem de *Saltuknâme*'de kahramanların ün ve cesaretini dünyaya yaymak için Nil nehri, Çin, Hindistan ve Afrika'ya seyahat etmeleri ve İslam'ı yaymak için gayret etmeleridir. Dolayısıyla coğrafyanın benzerliği bakımından *Battalnâme* ve *Saltuknâme* anlatılarında hem Ömer b. Numan'ın, hem de *Zü'l-himme*'nin ilham kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. *Zü'l-himme*, *Battalnâme*, Ömer b. Numan'ın hikâyesi ve *Digenis Akritis*'de Fırat Nehri çevresi ve Malatya'nın gayrimüslimlerle çatışmaların meydana geldiği bölge olarak konu edilmesi, 7. yüzyılda Araplarla Bizans arasında Malatya çevresindeki sınırlarda yaşanan mücadelenin hem Bizans hem de Müslüman coğrafyanın edebiyatlarına ilham kaynağı olduğunu göstermektedir. Söz konusu anlatılarda Malatya'nın mekân olarak seçilmesi ve özellikle 9. yüzyıldaki çarpışmalara odaklanılması diğer bölgelerde meydana gelen savaşlara göre Fırat Nehri çevresinde yaşanan çatışmaların epik edebiyatta daha yoğun iz bıraktığını düşündürmektedir. Bu nedenle bu anlatılar "Malatya epikleri" (*geste méliténenne*) olarak adlandırılmaktadır (Dedes, 6). Ancak bu adlandırma metinlerin yaslandığı tarihsel gerçekliğe göndermede bulunmakla birlikte anlatıların bölgesel destanlar olarak nitelendirilmesine, bu da metinlerin

evrensel özelliklerinin göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi Malatya, gaza anlatıları için tarihsel açıdan önemli bir kent olmaktan çıkmış, epik bir mekân, “altın çağ”ın yaşandığı ideal bir dünyayı simgelemektedir; çünkü *Battalnâme* ile *Dânişmendnâme*’de coğrafyanın tarihsel öneminin kavranabilmesini sağlayacak olayların silindiği ya da hangi döneme göndermede bulunduğu kolayca anlaşılamayacak kadar geri plana itildiği görülmektedir. Gaza anlatılarında olay örgüsünün oluşumunda her ne kadar Arap epikleri çok etkili olsa da, tarihsel dönem ve olaylara ilişkin göndermelerin silinmesi ya da geri plana itilmesi anlatıların belirli bir dönem ya da halka özgü metinlere indirgenmesini engellemekte, epik edebiyat açısından daha evrensel özellikler kazanmasını sağlamıştır.

Ömer bin Numan’ın dört eşinden üçü doğurgan değildir; yalnızca biri ona erkek çocuğu doğurur. Hükümdar oğlu olduğunu öğrenince çok mutlu olur ve adını Şarkan koyar. Başka bir deyişle Şarkan, *Digenis Akritis* ile *Dânişmendnâme*’deki Artuhi gibi melez bir savaşçıdır. Gerek Bizans, gerek Müslümanların epik anlatılarında sınır boylarının sosyal ve kültürel açıdan geçişken yapısı ile melez savaşçı figürleri popüler temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Şarkan büyüdüğünde babası gibi kudretli bir savaşçı olur, pek çok şehir ve kaleyi fetheder, ünü dünyaya yayılır. Kral Ömer’in saltanatında Bizans’ın güçten düştüğü, otoritesinin zayıfladığı ima edilir. Şehrâzad önce Ömer bin Numan’la Şarkan’ın kahramanlıklarını ve gayrimüslimlerle mücadelelerini övgüyle betimleyerek savaş hikâyesi anlatacağı izlenimini verir. Ancak kısa bir süre sonra hikâyede savaş temasının geri plana itileceği, aşk ve rekabet gibi romans temalarının ön plana çıkarılacağı anlaşılır. Ömer bin Numan’ın sarayındaki imparator tarafından hediye olarak gönderilmiş Bizanslı bir cariye hükümdardan hamile kalır. Şarkan bu haberi öğrenince, bebeğin erkek

olabileceği ve gelecekte saltanatı kendisine rakip olabileceği ihtimaliyle endişeye kapılır (305). Cariyenin ikiz bebekleri olur, erkeğe Zü'l-mekân, kıza ise Nüzhetü'z-zamân adı verilir. Ancak Şarkan'a yalnızca Nüzhetü'z-zamân'ın doğumu haber verilir, kendisini rakip görerek zarar vermesini engellemek için erkek kardeşinin doğumunu gizlerler (307). Bu sırada Bizans imparatorunun elçileri Ömer bin Numan'la görüşmek isterler ve ona imparatorun yardım isteğini iletirler. Elçiler imparatorla Kayseri Beyi arasında savaş yaşandığını, savaşın Kayseri Beyi'nin imparatorun hazinesine ait olan üç değerli taşı ele geçirip iade etmemesinden kaynaklandığını anlatır ve bunun için Ömer bin Numan'dan imparatorun beyle mücadele edebilmesi için ordu göndermesini rica eder, ona armağanlar sunarlar. Burada Şehrazad'ın Bizans imparatorunu hem siyasi hem de askeri güç açısından hükümdar Ömer bin Numan'dan aşağı konumda gösterdiği açıktır. Ömer bin Numan imparatora destek olarak gönderdiği ordunun başına oğlu Şarkan'ı geçirir ve bundan sonra Şarkan'ın bu seyahat ve savaş sırasında başından geçen maceralar aktarılır. Daha sonra Ömer bin Numan'ın Bizanslı cariyeden olan ikiz çocuklarının büyüüp birbirlerinden ayrı düşmeleri ve o sırada başlarından geçen olaylar ayrı ayrı betimlenir.

“Ömer bin Numan'ın hikâyesi” *Binbir Gece*'nin olayların iç içe geçtiği en uzun ve en dağınık olay örgüsüne sahip anlatılarından biridir. Burada özetlendiği kadarıyla bakıldığında bile *Battalnâme*'yle aralarında olay örgüsü açısından herhangi bir ortaklık kurabilmek neredeyse mümkün değildir. Ancak *Zü'l-himme*'yle bu anlatının da olay örgüsü 7. Yüzyıldaki Arap-Bizans mücadelesi üzerine kurulmuştur. *Battalnâme*'de ise bu ve bundan sonraki dönemler anlatıcı tarafından belli belirsiz ifadelerle nadiren ima edilmektedir. Anlatıcının halifenin Şam'da olduğunu söylerken, daha sonra Bağdat'ta olduğunu belirtmesi gibi. *Binbir Gece*'yle gazâ

anlatıları arasında doğrudan metinlerarası ilişkiler kurabilmek mümkün görünmemektedir; ancak gazâ anlatıcılarının olay örgüsünü geliştirirken *Binbir Gece*'nin "hikâye içinde hikâye" yöntemi ve olağanüstü olaylar gibi kurgusal taktiklerden yararlandığı düşünülebilir: "Aslında dinî bir kahramanlık destanı olan *Saltuknâme*'de sık sık devlerin, ifritlerin ortaya çıkıp olaylara karışması, trivial edebiyatın destanî edebiyata etkisi olarak algılanabilir" (Tezcan, 2010: 36). *Dânişmendnâme*'de iç içe geçen hikâyelere pek az rastlansa da Dânişmend Gazi ve arkadaşlarının kiliseden fırlayan bir ejderhayla savaştıkları görülür. *Battalnâme*'de ise *Saluknâme* gibi iç içe geçen maceralara sıkça rastlanmaktadır. Battal'ın gayrimüslimlerle mücadele etmesi gerekirken peri padişahının çocuklarını devlerden kurtarması gerekir.

Georg Hüsing, *Battalnâme*'nin ilham kaynakları arasında Pers epik geleneğinin de önemli yer tuttuğunu, Battal'la Rüstem arasında kahramanlıklar ve eylemler açısından büyük benzerlikler olduğunu, *Battalnâme*'nin Rüstem'in kahramanlıklarından ilham alınarak üretilmiş bir metin olduğunu savunur (Dedes, 1996: 4). Anadolu'da henüz âdâb edebiyatının ürünü olan aşk mesnevilerinin Farsçadan Türkçe'ye çevrilmediği zamanlarda Farsça dinî-kahramanlık temalı ürünler sözlü olarak anlatılıyordu. Bu metinler hem Türkler hem de yeni Müslüman olmuş gruplar tarafından büyük ilgi görmekteydi (Dedes, 1996: 35). Burada Farsça dini-kahramanlık temalı anlatılarla "ikincil epik" ürünlerden söz edilmektedir. Golombek, *Şahnâme*'yle ilişkilendirilerek yazılan *Gerşasp-nâme* gibi mensur kahramanlık temalı metinleri kast etmektedir (36). İkincil epik anlatılarda kahramanlar doğrudan *Şahnâme*'den alındığı için Meliha Anbarcıoğlu *Behmen-nâme*, *Cihân-nâme*, *Ferâmurz-nâme* vb. metinlerin *Şahnâme*'yi taklit ederek yazılmış ürünler olduğunu savunmaktadır; destan kahramanlarının maceralarını aktaran bu eserler Türkçe'ye de

çevrilmiştir (aktaran Gültekin, 2013: 243). *Şahnâme*’den yola çıkılarak üretilmiş bu anlatılarda kahramanlık teması hala etkindir; ancak başlarından geçen maceralar romantik ve fantastik öğelerle geliştirilmiştir. Golombek, pek çoğu anonim olan bu metinlerde anlatıcıların Firdevsî’nin epic metnindeki boşlukları ya da eksik bıraktığı kısımları tamamlayacağını iddia ettiğini belirtir. Ancak “ikincil epik” olarak tanımlanan bu metinlerde İran epiğinin mitik figürlerine yer verilmekle birlikte, İran’ın destanda betimlenen ideal geçmişinin önemslenmediği görülmektedir. Bu metinlerin olay örgüsü İskender’in yakın dostu, onun hayatını kaleme alan ilk tarihçi Kallisthenes’in ismini lakap olarak alan saray tarihçilerinin yazdığı İskender romanslarıyla büyük benzerlikler göstermektedir. İkincil epiklerde dikkat çeken motiflerden biri baba-oğul çatışmasıdır (aktaran Dedes, 1996: 37).

*Şahnâme* geleneğini sürdüren anlatıcılar, Firdevsî’nin betimlediği muhteşem krallar ve onların dönemini resmeden şanlı geçmişle ilgilenmemekte, yalnızca “cihân-pehlivan” olarak tanınan ününü dört bir yaymış, rakipsiz bir kahraman tipinin sıra dışı maceralarını anlatmayı hedeflemiştir. Dedes’in Golombek ve Hüsing’in görüşlerini geliştirerek ürettiği savlar gerçekten bazı gazâ anlatılarıyla İran edebiyatının ikincil epik metinleriyle ilişki kurulabileceğini göstermektedir. *Battalnâme* ve *Saltıknâme*’nin başkahramanları benzer biçimde ününü bütün dünyaya yaymayı hedefleyen, bunun için uzak memleketlerde İslam’ı yaymaya devam eden, herhangi bir devleti temsil etmek ya da ordunun başına geçmek yerine tek başına çarpışmayı yeğleyen bireysel savaşçılardır. Aslında yalnızca ikincil epik metinlerle değil, *Şahnâme*’de Rüstem’in maceralarıyla Battal ve Saltuk’un maceraları arasında tematik benzerlikler saptayabilmek mümkündür. Bilindiği gibi *Şahnâme*’de hükümdarların saltanat dönemlerinin yanı sıra savaşçıların da yaşam öykülerine yer verilir. Rüstem’in doğum hikâyesinden sonra anlatıcı onun çocukluk

yıllarına, ilk kahramanlık eylemlerine yer verir. Rüstem her epik kahraman gibi yaşlılarına göre daha iri ve güçlü görünümüyle dikkat çekmekte; ancak bütün heybetliliğine karşın yakışıklı bir erkek olduğu vurgulanmaktadır (218). Benzer biçimde Osmanlı kahramanlık anlatılarında Battal ve Saltık'ın da gayrimüslimleri büyüleyecek kadar güzel oldukları belirtilmiştir. Rüstem ilk cesaret denemesini beyaz bir fille dövüşerek gerçekleştirir ve fili yere yıkmayı başarır (221). Bunun üzerine Babası Zal ona büyük dedesi Neriman'ın intikamını alma görevi verir. Bunun için oğluna hileye başvurmasını, kervancı kılığında Sipend Dağı'na tuz götürmesini ister. Rüstem bu şekilde dağa erişmeyi başarır ve tek başına savaşarak büyük dedesinin intikamını almayı başarır. (223). Benzer biçimde Battal da babasının intikamını almak için Ankara Beyi'ni öldürmek üzere yola çıkar. Malatya sakinleri ona yaşının küçük olması nedeniyle güvenmezler ve yenileceğini, kendilerinin de Bizans'la aralarının bozulacağını düşünürler. Ancak Battal Ankara Beyi'ni öldürerek hem babasının intikamını hem de onun vergi hakkını almayı başarır. Bunun yanı sıra, gazi kahramanların gayrimüslimlere karşı mücadelede Rüstem'le benzer biçimde hileye başvurmaktan çekinmez, bunu yiğitliğe ve ahlaka zarar veren bir davranış biçimi olarak düşünmezler. Rüstem'in yine çocukluk döneminde bu kez hükümdar Gerşasb ölür ve saltanatı kimin devralacağıyla ilgili bir boşluk yaşanır. Turanlar ve onların lideri Efrâsiyâb bu boşluğu fırsat bilerek savaş hazırlığı içindedir.

Rüstem, Sipend Dağı'ndan döndükten sonra babası onu Elburz'da tutsak olan hükümdarı getirmekle görevlendirir; ancak Rüstem'in hâlâ atı yoktur. Rüstem bir gün "gül renkli" sahipsiz bir at bulur, çevredeki insanlara atın sahibinin kim olduğunu, satılık olup olmadığını sorar. Bu noktada anlatıcının destan kişileri aracılığıyla politik mesaj vermeyi hedeflediği görülmektedir; çünkü Rüstem atı

kimden satın alabileceğini sorunca bulunduğu yerin sakinleri ona atın Rüstem isimli bir sahibi beklediğini, eğer kendisi atın beklediği kişiye hiçbir şey ödemedi onu götürebileceğini söylerler: “[...] İran’ın işlerini yoluna koy! Bu atın karşılığı İran ülkesidir” (264). Rüstem kendisi için tayin edilmiş ata sahip olmuştur, gerçekten de atın üzerine binmeyi, onu ehlileştirmeyi başarır. Rüstem’e ilahî güçler tarafından at verilmesi, onun İran’ın istikrarını sağlamak için görevlendirildiğine işaret etmektedir. Rüstem, yeni hükümdar Keykubâd’ı Elburz’da esaretten kurtarmak ve onun güvenli bir şekilde tahta çıkmasını sağlamakla görevlendirilmiştir. Rüstem, Keykubâd’ı kurtardıktan sonra Efrâsiyâb’la savaşı. Rüstem onunla çarpışmak için meydana çıktığında Efrâsiyâb’ın yanındaki savaşçılar onun ne kadar heybetli olduğunu görüp şaşırır ve kim olduğunu sorarlar. Kahramanın tanıtılması bütün epik metinlerin tipik sahnelerinden biridir: “Bu, Sâm oğlu Destan’ın oğludur! Görmüyor musun, elinde de Sâm’ın gürzü var. Gençtir ve savaşıp ün kazanmak sevdasındadır” (271). Gazâ anlatılarında da kahramanların tanıtılırken babalarının ya da diğer akrabalarının büyük savaşçılar olduğu hatırlatılır ve şöhret kazanma arzusuyla savaştıkları vurgulanır. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*’de her ne kadar İslam uğruna savaşıldığı vurgulansa da kahramanlar sürekli ün kazanmak ve dünyanın her yerinde tanınmak için uzak ülkeleri fethetmek, İslam’ı yayma çabasını oralarda sürdürmek istediklerini ifade ederler. Başlangıçta Afrika’da Battal’ı kimse tanımazken kahramanlıkları duyuldukça orada da tanınmaya başlar. Saltuk’un da anlatıda pek çok kez kendisini cihân pehlivânı olarak tanıttığı görülür.

Keykubâd öldükten sonra Kâvûs tahta çıkar. Kâvûs Mâzenderân’ı fethetme hayaliyle yola çıkar; ancak Akdev tarafından esir alınıp Tûran kahramanı Erjeng’e teslim edilir. Babası Zal, onu kurtarma görevini yine Rüstem’e verir. Nasıl gazâ anlatılarında epik unsurlar cihad düşüncesiyle iç içe geçiyorsa, *Şahnâme*’de de



Rüstem'in savaşları siyasî gerekçelere dayandırılarak meşru kılınmıştır. Başka bir deyişle Rüstem, Tûranlarla İranlılar arasındaki rekabette Pers krallarını korumakla görevlidir. Rüstem'in yine her epik kahramanın başından geçtiği gibi hükümdara ulaşabilmesi için çeşitli engellerden geçmesi, ejderha ve cadılarla savaşması gerekir. Battal ve Saltık'a da anlatıda kimi zaman halife ya da Bizans imparatoru, kimi zaman da doğaüstü canlıların kralları tarafından çeşitli görevler verildiği ya da onlardan yardım istedikleri görülür. Battal, halifenin kızıyla evlenmek istediğinde kızın annesi Battal'a malı mülkü olmadığı için onunla evlendirmek istememektedir. Bu nedenle halifeyle birlikte Battal'ı vazgeçirmek için ondan nadir bulunan beyaz bir fil getirmesini ister. Battal beyaz file ulaşmaya çalışırken pek çok engelle karşılaşır. Yukarıda Rüstem'in maceralarının bir bölümü özetlenerek, gazavatnâmelerde kahraman tipinin üretilmesinde büyük ilham kaynağı olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. *Dânişmendnâme*'de *Battalnâme* ve *Saltuknâme*'den farklı olarak Rüstem gibi başına buyruk bir ülkeden diğerine seyahat eden savaşçılara rastlanmamaktadır. Ancak *Dânişmendnâme*'de de doğrudan doğruya Rüstem'e göndermeler yapılmaktadır. İlginç bir şekilde Efrumiyye'nin çadırdan çıkarken attığı nara, Rüstem'in savaş meydanında attığı naraya benzetilir: "İyle sankim Rüstem-i Dâsitân idi" (135). Battal, Saltık ve Dânişmend'in de savaş meydanında attıkları naralarla yeryüzünü sarstıkları, gayrimüslim askerleri korkuttukları aktarılır. Zal oğlu Rüstem, *Saltuknâme*'de ise, Hz. Süleyman'ın savaşçısı olarak tanıtılmıştır (Demir ve Erdem, 2013: 103).

Türk edebiyatında Hz. Süleyman'la ilgili yazılmış manzum ve mensur pek çok eser bulunmaktadır. Bilindiği gibi Osmanlı şiirinde Hz. Süleyman'la ilgili pek çok mazmun bulunmaktadır. *Saltuknâme*'de de diğer anlatılardan farklı olarak Hz. Süleyman'a da göndermede bulunulmuştur. Özellikle Saltuk'un Kaf Dağı'ndaki

tehlikeli maceralara Rüstem, İskender ve Battal dışında Hz. Süleyman'la da rekabet etmek için atıldığı görülür. Hz. Süleyman'ın yaşamı ve eylemlerine *Tevrat*, *İncil* ve *Kur'an-ı Kerîm*'de geniş yer verilmiştir. Tevrat'ta Hz. Süleyman'ın hikmeti, şairliği ve adaletli yönüne odaklanılmıştır. Bir gece Hz. Süleyman rüyasında Allah'ı görür ve Allah ona ne istediğini sorar. Hz. Süleyman ise kavmini adaletli ve anlayışlı bir biçimde yönetebilmek, iyiyle kötüyü ayırabilmek için ondan anlayışlı ve hikmet sahibi bir yürek ister. Allah, isteğini gerçekleştirir ve Hz. Süleyman kısa sürede adaletin simgesi bir hükümdar haline gelir; uzlaşmaya varılamayan davalarda başvuru bir bilge olur (Akkaya, 1997: 8). Onun bilgeliğini duyup dünyanın dört bir yanından gelen misafir, Hz. Süleyman'ı dinlemek isterler. Gelenlerden biri de Sabâ kraliçesidir. Kraliçe, Hz. Süleyman'ın bilgisini sınamak ve hikmetinin gerçek olup olmadığını anlamak için ona çeşitli bilmeceler sorar (9). *Saltuknâme*'nin birinci cildinde Saltuk'un cadı'nın birkaç sorudan oluşan büyük bilmecesini çözdüğü, ancak Hz. Süleyman'dan farklı olarak her bir bilmeceyi çözebilmesi için çeşitli maceralara atılması, tehlikeli yollardan geçmesi gerekir. Bu bilmeceler biraz da Rüstem'in *Şahnâme*'de yedi övün yolundan gittiğini betimleyen maceraları da hatırlatmaktadır. Rüstem, şöhret kazanmak için giriştiği bu yedi adımlı macera dizisinde aslan ve ejderha gibi vahşi hayvanlar ve doğaüstü varlıklarla savaşı. Ancak bu maceralarda bilmeceye rastlanmaz. Saltuk'un ise bilmeceleri çözebilmesi için hem cesareti hem de kurnazlığından yararlanması gerekir.

Sarı Saltuk, soruların cevabını öğrenebilmek için maceraları başarıyla geçer. Cadının yedinci, son sorusu ise altın hisarın nerede olduğudur. Saltuk, Sabâ şehrini de ziyaret ederek son sorunun da cevabını öğrenir. Zahide Ana ona şehri gezdirirken bu şehrin kraliçe Belkis tarafından inşa edildiğini ancak şehir halkının tılsımlı olduğunu belirtir (Demir ve Erdem, 2013: 108-109). Anlatıcı şehri betimlerken

Saltuk'un sözlerine yer verir: "Ben anları canlu sandum, sonra gördüm tılsım imiş, bildüm [...] Çarşular, evler ve hân ve hammâmlar yapılmış. İçinde adamlar turup, satu, bâzâr almak, virmek, gelmek gitmek, kim turur kim oturur. Hemân ancak, sözleri yok nutk gelmez. Andan bâkî nesneleri müşâbih" (109). Saltuk, Sabâ şehrini gezdikten sonra bir cadının bindiği küpün içine saklanarak onunla birlikte Avrupa'ya gider. Saltuk, o yedi soruyu soran cadının karşısına çıkar ve soruları cevaplayabileceğini söyleyerek meydan okur; cadı önceden bilmeceleri kim cevaplarsa Avrupa'nın hükümdarlığını ona devredeceğini söylemiştir. Cadı, eğer Saltuk sorulardan birine cevap veremezse, onu öldüreceğini bildirir. Bu anlatıda gayrimüslimlerin cadıların kontrolünde olduğu, onlarla işbirliği yaptıkları betimlenmektedir. Başka bir deyişle diğer gaza anlatılarından farklı olarak burada gayrimüslimlerin doğru yolu bulamamasının sebebi cadı ve dev gibi doğaüstü figürlerin etkisinde kalmalarına bağlanmıştır. Bu da anlatının gaza temasından uzaklaşarak oyalayıcı bir anlatıya, tam anlamıyla romansa dönüşmesini sağlamaktadır. Saltuk cadının bütün soruları doğru cevaplayarak hem yiğitliğini hem de kurnazlığını kanıtlar (112-3). Cadının bilmecelerinin içinde Sabâ şehrinin de bulunması, Hz. Süleyman'ın kraliçe Belkıs tarafından sınanmasına göndermede bulunmaktadır.

*Kur'an-ı Kerîm*'de Tevrat'la benzer biçimde Hz. Süleyman'ın adalet simgesi olduğundan, babası Hz. Davud'un ilmini miras aldığı için davalarda doğru ve adil hüküm verebilme yeteneğinden söz edilmiş ve bu konuyla ilgili bir rivayet aktarılmıştır. Ancak *Saltuk-nâme*'de Hz. Süleyman'ın bu yönüne göndermede bulunulmamıştır. *Kur'an-ı Kerîm*'de Hz. Süleyman'ın cinlerde dahil olmak üzere bütün varlıkların dilini bildiği ve kuşlardan, cinlerden ve insanlardan oluşan kalabalık bir ordusu olduğu betimlenmiştir. Battal ve Saltuk'un da Hz. Peygamber'in

ağız yarı sayesinde bütün dilleri öğrendiklerinden söz edilmiştir. Bunun yanı sıra, Hz. Hızır, Saltuk’a zor zamanlarda yardım etmesi, koruyup kollaması için Minuçehr isimli bir cin görevlendirmiştir (Akkaya, 1997: 12). Minuçehr’in pek çok macerada Saltuk’a eşlik ettiği görülür. Saltuk dua ettiği an Minuçehr hemen yanında ortaya çıkar. Anlatıda Saltuk, savaş meydanında güç durumlarda kaldığında Minuçehr’in diğer cinlerle birlikte ordu oluşturup ona yardıma geldiği betimlenir. Peri padişahı da benzer biçimde hem Saltuk hem de Battal’a destek veren doğaüstü figürlerden biridir. Ancak görüldüğü gibi buradaki göndermeler Hz. Süleyman menkıbelerinin olay örgüsüyle benzerlik göstermemektedir, başka bir deyişle Hz. Süleyman menkıbelerinden alınan motifleri *Saltuknâme*’nin kendi olay örgüsüne farklı şekilde yerleştirilir.

*Saltuknâme*’de Babil ülkesinin insanlarına sihrin zararlarını öğretmek için gönderilen Harut ile Marut adlı meleklerden de söz edilir. *Kur’an-ı Kerîm*’de Harut ile Marut’un Hz. Süleyman döneminde Babil topraklarına gönderildikleri belirtilir. Hz. Süleyman’a büyüye uğraştığı yönünde iftira edildiği, bunun doğru olmadığı vurgulanır. Hz. Süleyman da Harut ile Marut da insanların sihir öğrenmesini istememiştir. Ancak şeytanlar bu bilgilerin insanlara aktarılmasını sağlamıştır (Bakara Sûresi, 102. Ayet). Bilindiği gibi mitolojide Harut ile Marut insanlara sihir öğrettiği için kuyuya baş aşağı asılarak cezalandırılmış iki melektir. *Saltuk-nâme* anlatıcısı da onlardan bu şekilde söz eder. Ancak onların Hz. Süleyman değil, Hz. İdris zamanında gönderildiğini belirtir (Demir ve Erdem, 2013: 193). Hatta Saltuk’un mücadele ettiği cadıların da sihri bu iki melekten öğrendiği aktarılır.

Hz. Süleyman’ın sihri engellemek için mücadele ettiğiyle ilgili *Kur’an*’da verilen bilgiye *Saltuknâme*’de de göndermede bulunulur. Saltuk, Kaf Dağı’nı ve onun zirvesindeki tepeye gitmek ister. Kaf Dağı’na deniz yoluyla ulaşırlar. On iki

dağ aştıktan sonra yüksek bir yere çıkarlar. Saltuk, küp şeklimde bir evin içinde hapsedilmiş Dâhî isimli bir yaşlı adam görür. Onun, Hz. Süleyman tarafından hapsedildiğini; çünkü yaşlı kişinin Hz. Süleyman sihir yeteneği olan bir kişi olduğunu, Hz. Süleyman öldükten sonra sihirle bütün insanlığı yok edeceğini söylediği için kapatıldığını öğrenir. Ancak yaşlı adam Saltuk’a rüyasında Hz. Muhammed’i gördüğünü, Saltuk’un geleceğini ona rüyada müjdelediğini söyler. Dâhî, Hz Muhammed’in ona bir daha asla sihirle uğraşmayacağına dair tövbe ettirdiğini ve özgür bıraktığını anlatır (98). Ancak anlatıcı Hz. Süleyman’ın hapsettiği kişileri çıkarmanın çok güç olduğundan söz eder. Saltuk tekbir getirerek Dâhî’nin zincirlerinin çözülmesini sağlar. Saltuk, Nil Nehri’nin kaynağını bulmak için Mısır’a gider. Nehri dolaşırken karşısına bir dağ çıkar. Dağın yakınında canavarlarla savaşıyor ve bir makamla karşılaşır, üzerindeki yazıdan Hz. Süleyman’ın bir devî oraya hapsettiğini anlar (165). Burada Hz. Süleyman’ın hapsettiği Divrik adlı deve göndermede bulunmaktadır. Divrik, Süleyman Peygamber’in Belkıs için yaptırmak istediği sarayın inşaatında çalışmak istemediği için onu bir kayaya hapsetmiştir. Devin hapsediği yer Sivas’ta Divriği ismini almıştır (Akkaya, 1997: 22). Bu rivayette elbette Hz. Süleyman’ın devî hapsetmesi üzerinden yer adıyla ilgili bir halk etimolojisi yapılmıştır.

*Digenis Akritis*’in günümüze ulaşan en eski iki nüshası bulunmaktadır: biri Grottaferrata, diğeri Escorial nüshaları. Metni yazarken kullanılan kağıdın incelenmesi sonucunda Grottaferrata’nın 15. yüzyıl başlarında kaleme alınmış en eski nüsha olduğu, Escorial’ın ise diğeri nüshadan yaklaşık 50 yıl sonra yazılmış olabileceği tahmin edilmektedir. Araştırmacılar iki nüshadan hangisinin orijinal metne daha yakın olduğu konusunda tartışmaya girmiştir. Grottaferrata nüshası tarih olarak en eski nüsha sayılmasına karşın, iki metinde kurgusal ve dil özellikleri

açısından farklılıklar bulunması bazı araştırmacılara Escorial’ın orijinal metne daha yakın bir nüsha olduğunu düşündürmektedir (Alexiou, 1993: 15). Bu tartışmalar tez konusunun dışına çıkmaktadır, yalnızca metinle ilgili genel bilgiler verebilmek adına kısaca yer verilmiştir. Murat Tural, *Digenis Akritis*’de 9 ve 10. yüzyıllarda Araplarla Bizans arasındaki mücadelenin konu edildiğini belirtir (145). Ancak Paul Magdalino, Grottaferrata nüshasında 12. yüzyıl Anadolu’sunun sosyal ve tarihsel durumuyla ilgili bilgilerin de verildiğini belirtir. Örneğin, eserde yalnızca Araplarla değil Türklerle de savaşıldığından söz edilmektedir; ancak metinde anlatıcı Türklerden “İranlılar” olarak bahsetmektedir (6). Dolayısıyla, nüshada Anadolu’da Bizans’ın yalnızca Araplara değil, Müslümanlara karşı verdiği birkaç yüzyıllık mücadele betimlenmektedir. Yorgos Dedes ve Murat Tural, *Digenis Akritis*’i *Battalnâme*’yle karşılaştırmışlar, iki anlatı arasındaki ortaklıklar üzerinde durmuşlardır. Malatya’nın her iki anlatıda da öne çıkan bir şehir olması ve her iki kahramanın da vahşi hayvanlarla mücadelesi muhtemelen bu anlatıların karşılaştırılmasında önemli paralellikler arasındadır. Ancak Digenis Akritis’in kahraman olarak Dânişmend Gazi’yle daha fazla benzer yönleri bulunmaktadır. Dolayısıyla, tez çalışmasında Digenis Akritis’in Dânişmend Gazi’yle karşılaştırılmasının daha uygun olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada Bizans’la Türklerin mücadelelerine de yer verilmesi nedeniyle eserin Grottaferrata nüshası esas alınacaktır.

Grottaferrata nüshasında anlatıcı şöreti Suriye’den Anadolu’ya yayılmış Digenis Akritis isimli cesur bir savaşçının eylemlerinden söz edeceğini belirtir. Bu anlatıda da gazavâtnâmelerde görüldüğü gibi, savaşçıların cesaret ve yiğitlik göstermelerinin sebebi hem şöret kazanmak hem de dinlerinin yayılabilmesi için mücadele etmektir. Digenis Akritis’in babası Hıristiyanlarla mücadele eden, bunun için Türkler, Araplar ve başka toplulukları da ücretle ordusuna dahil eden, yüksek

sınıfa mensup bir uc beyidir (5). Anlatıcı Digenis Akritis'in kahramanlıklarını övmekten önce ilginç bir biçimde uc beyi olan babasının yiğitliklerini övmeyi tercih eder; çünkü Digenis'in cesaret ve silahşorluğunu yine kendisi gibi ünlü bir kahramandan aldığını ima etmektedir. Anlatıcı emirin cesur ve yiğit bir savaşçı olmasının yanı sıra epik kahramanın tipik özelliği olarak heybetli bir görünümü de sahip olduğunu belirtir. Digenis'in annesi ise Bizans ordusu generalinin kızıdır. Digenis bir gün Kapadokya'da generalin ailesinin yaşadığı eve baskın yapar, evi koruyan askerleri öldürür, generalin hazinesini çalıp kızını kaçıırır. General o sırada sürgünde, kızın kardeşleri ise sınırları korumakla görevlidir. Kızın annesi evden kaçmayı başarak oğullarına kız kardeşlerinin kaçırıldığını bildirir (7). Kızın erkek kardeşlerinin annelerinden gelen mektubu okuyunca kız kardeşlerini kurtarabilmek için sınır kampını terk edip Digenis'in karargâhına giderler. Ondan kız kardeşlerini fidye karşılığı serbest bırakmasını, karşılığında sahip oldukları bütün zenginliği sunacaklarını söylerler (9). Emir, onların gözü pek bir şekilde kendisiyle görüşmelerine hayran kalır ve onların cesaretini ölçmek için kendisiyle düello etmelerini ister. Anlatıcı bu noktada araya girerek emirin mükemmel bir şekilde Latince bildiğini belirtir (11).

Gayrimüslimlerin dilini bilen savaşçı figürü Osmanlı edebiyatında yazılmış gaza anlatılarında da karşımıza çıkan tipik bir figürdür; ancak bu figürün bir Bizans epik anlatısında da karşımıza çıkması, sınır boylarında birkaç dil bilen savaşçıların yalnızca edebî bir figür olarak görülmemesi gerektiğini, o dönemin bölgesel ve politik koşullarının bu tür savaşçıları ürettiğini göstermektedir. Benzer durum *Binbir Gece Masalları*'nda Ömer b. Numan'la ilgili hikâyede de dile getirilmiştir. Benzer biçimde gaza anlatılarında Battal, Saltuk, Oruç Reis ve Hayreddin Paşa'nın akıcı bir şekilde Yunanca konuşup söylenenleri çok iyi anlayabildikleri vurgulanır; hatta

Battal ve Saltuk mucizevî bir şekilde dünyanın bütün dillerini konuşabilme yeteneğine sahip olurlar. Bu ortaklıklara birinci bölümde ayrıntılı biçimde yer verildiği için burada kısaca değinmek yeterlidir.

Emir, kızın kardeşlerinden hangisi kendisiyle çarpışmaya cesaret ederse, yenildiği takdirde hepsinin kendisine köle olacağını söyler. En büyük kardeş, kızın ikizi olan Konstantin'i emirle çarpışması için cesaretlendirir. Tanrı'nın onu koruyacağını, kılıç, ses, gürültü ya da herhangi bir başka şey gördüğünde korkup kaçmamasını öğütler. Konstantin emiri yener, emir bunun üzerine onlara mührünü verir ve bu mühürle kamp yerinde kız kardeşlerini arayabileceklerini söyler, ancak emir aslında onlara hile yaparak verdiği sözü tutmaz (15). *Odysseia*'yla benzer biçime gaza anlatılarında kahramanın hilekârlığı onun kurnazlığına işaret eden bir yetenek olarak gösterilirken bu anlatıda hilekârlığın epik kahraman açısından olumsuz bir özellik olduğu ima edilmektedir.

Delikanlılar, kız kardeşlerini kamp yerinde bulamayınca beyin hile yaptığını anlarlar. O sırada bir Müslümanla karşılaşır ve ondan bir vadide bulunan hendeğe öldürdükleri soylu sınıftan gelen güzel gayrimüslim kızları attıklarını söyler. Hendeğe yine kız kardeşlerine rastlamazlar ama vahşet dolu bir manzarayla karşılaştıkları için kardeşleri adına endişe etmeye ve ağıtlar yakmaya başlarlar. Yeniden emire giderek kız kardeşlerini serbest bırakmasını isterler. Emir bunun üzerine epik kahramanın tipik davranışlarından birini sergileyerek onlara nereli ve kimlerden olduklarını sorar. Generalin oğulları babalarının Kinnamades soyundan gelen Antakinos isimli bir asker olduğunu, annelerinin ise Bizans'ın soylu ailelerinden biri olan Dukas'ın soyundan geldiğini, emirin evlerine baskın yaptığı sırada babalarının ceza olarak sürgüne yollandığını belirtirler (19). Buradan generalin Bizans yönetimiyle arasının iyi olmadığı anlaşılıyor. Gaza anlatılarında da



okur/dinleyici hükümdar ya da halifeyle arasında kırılğan bir ilişki olan kahraman tipiyle sıklıkla karşılaşmaktadır. Bey de onlara kendi ailesi hakkında bilgi vererek babasının ve annesinin hangi dine mensup olduklarını belirsiz bırakır; ancak babası ölünce annesinin onu Arap akrabalara verdiğini, onlar arasında İslam sevgisiyle büyütüldüğünü söyler. Emir'in babasının adı Chrysovergis'tir. Buradan emir'in de aslında melez bir savaşçı olduğu anlaşılmaktadır. Seta B. Dadoyan, bu anlatıda emir'in babası olarak tanıtılan Chrysovergis adlı kişinin 7. yüzyılda ortaya çıkmış, ancak heretik bulunduğu için kısa sürmüş, Paulusçuluk adı verilen bir düalist Hristiyan mezhebinin lideri Chrysocheir olduğunu ileri sürmüştür (106). Başka bir deyişle, anlatıcı kahramanın Arapların arasında büyüdüğü için sonradan İslamiyet'i benimsemiş olsa da, onun Hristiyanlığa geçiş için gerekli eğilime sahip olduğunu ima etmektedir. Nitekim emir ailesini tanıttıktan sonra generalin oğullarına kız kardeşlerinin, orduların ve generallerin karşısında duramayacağı yüreğini fethettiğini onun uğruna Bizans bölgesine geçmeye ve Hristiyan olmaya hazır olduğunu söyler. *Dânişmendnâme*'de benzer biçimde Artuhi, Dânişmend'e ailesini tanıtırken soy ağacında Müslüman kişilerin de olduğu ortaya çıkar, emir gibi Artuhi de sevdiği kadına kavuşabilmek için din değiştirmeyi, Müslüman olmayı kabul eder. Başka bir deyişle, aşk uğruna dinini ve tarafını değiştirmeye hazır savaşçı tipinin hem gaza anlatıları hem de Bizans epik metinleri için ortak bir motif olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra her iki anlatıda da bu kahraman tipinin öne çıkarılması aracılığıyla devletlerin sınırlarında güvenliği sağlayabilmesi ve hâkimiyetini koruyabilmesi için melez kimlikli savaşçılardan destek alması öğütlenmektedir. Digenis Akritis anlatıcısının başlangıçta Müslüman emir'in kahramanlıklarını neden büyük bir hayranlıkla betimlediği açıklığa kavuşur; çünkü emir Hristiyan bir kadınla

evlenmeyi ve dinini değiştirmeyi kabul ederek Bizans'ın sınırlarını savunacak korkusuz Digenis Akritis'in dünyaya gelmesine neden olacaktır.

Anlatıcı ilk bölümü bitirirken generalin kızının muhteşem güzelliğiyle Suriye'nin meşhur ordularını bozguna uğrattığını ifade eder (23). Aşk yüzünden kahramanın hedefinden uzaklaşması ya da taraf değiştirmesi yalnızca *Dânişmendnâme*'de değil *Z 'l-himme*'de de rastlanılan bir temadır. *Z 'l-himme*'de kadın savaşçının güzelliği karşısında zayıf düşerek onu yenmeyi başaramayan erkek kahramanlara yer verilmiştir.

Digenis Akritis'le gazâ anlatıları arasındaki bir diğer paralellik, her iki kültürün destan anlatılarında dinî propagandaya yer ayrılmış olmasıdır. Burada da Hristiyanlık propagandasına genişce yer verildiği görülür. Kardeşler emirin Hristiyan olarak kız kardeşleriyle evleneceğini annelerine haber verdiklerinde anlatıcı annenin bu evlilikten endişe ettiğini, damadın yüksek sınıfa mensup Romalılarla aynı dünya görüşünü paylaşıp paylaşamayacağı konusunda kaygılandığını aktarır (25). Başka bir deyişle, emirin yeni dini kimliğe ve yeni devletin dünya görüşüne uyum sağlayıp sağlayamayacağı merak konusudur. Kızın annesinin kaygısı anlatıyı ihtida konusunda daha gerçeķçi bir düzleme taşımaktadır;       gaza anlatılarında savaşçıların ve kadınların kolaylıkla Müslüman olabildikleri ve sonrasında yaşamlarında bu değişiklikten kaynaklanan hiçbir uyum sorunu ya da sıkıntı meydana gelmediği görülür. Digenis Akritis bu yönüyle çok daha gerçeķçi bir metindir;       emir kızla evlendikten sonra bu kez o annesinden İslamiyeti terk ettiği, babasının misyonu olan gazayı devam ettirmediği ve aile olarak memleketlerinde dışlanmalarına neden olduğu için sitem eden bir mektup alır (29).

*Dânişmendnâme*'de aşk İslam'ın yayılmasını kolaylaştıran ve cihada katılıma teşvik eden bir tema olarak ele alınmaktadır. Artuhi ile Efrumiyye ikisi Hristiyan

olduğu halde Efrumiyye'nin babası istemediği için evlenemezler. İslamiyet âşıkların kavuşabilmelerini sağlayan bir din olarak gösterilmektedir. *Digenis Akritis*'te ise Müslümanların din değiştirmesi, gazâ anlatılarından farklı olarak erkeklerin savaşmaktan vazgeçmesini sağlayan bir tema olarak sunulmaktadır.

Emirin annesi geri dönmediği takdirde mürted sayılacağı için hem kendisinin hem de ailenin geri kalanının öldürüleceğini söyleyerek oğlundan yardım diler. Anlatıda bir süre emirin annesi ile ailesinin geri kalanının güvenliğini sağlamak için başvurduğu kurnazlıklar aktarılır. Emir bu süreçte ne eşinden ne de Hristiyanlıktan vazgeçmediği görülür. Generalin kızı da emire nereye isterse onunla gidebileceğini söyleyerek destek verir. Ancak kızın erkek kardeşine bu durum rüyayla bildirilir (33). *Digenis Akritis*'de Eski Yunan epikleri ve gazâ anlatılarında gördüğü gibi tehlikeli ya da riskli durumların kahramanlara rüya aracılığıyla bildirildiği, rüyaların uyarı niteliği taşıdığı görülür. Bu metinde de gazâ anlatılarında olduğu gibi kahramanları olası tehlikelere karşı rüyalarda uyaran Tanrı'dır.

Kızın kardeşleri emirin tek başına Suriye'ye dönmesini uygun bulurlar. Emir ailesiyle vedalaşırken oğlunu kucağına alıp “iki soydan gelen oğlum” diyerek sever (41). İşte bu nedenle emirin oğlunun lakabı “iki kandan” anlamına gelen *digenis*, asıl adı ise Basil'dir (71). Bu anlatının gazâ anlatılarından farkı anlatıcının asıl kahramanın eylemlerini aktarmaya başlamadan önce babası ve annesinin maceralarına geniş yer vermesidir. Emir Suriye'ye döndükten sonra, anlatıcı bu kez onun Bizans sınırı dışında gerçekleştirdiği kahramanlıkları, vahşi hayvanlarla dövüşmesini betimlemeye başlar. Metnin ancak dördüncü bölümünde *Digenis*'in maceralarının anlatılmasına geçilir. Battal, Dânişmend, Saltuk ve Hayreddin Paşa'nın da aileleri ve kökleri hakkında bilgi verilir; ancak bu bölümlerin kısa tutularak doğrudan doğruya ana kahramanın eylemlerine odaklanıldığı görülür.

Emir, Suriye’de bu kez kendi ailesine Hıristiyanlık propagandası yapar ve onları din değiştirip hep birlikte Bizans topraklarında yaşamaya davet eder (57), annesi ve akrabaları oğlunun davetini kabul eder (59). Dolayısıyla, *Digenis Akritis*’in de gazâ anlatıları gibi dini propagandanın önemini vurgulayan bir anlatı olduğu açıktır. Ancak gazâ anlatılarında ihtida eden kahramanların genellikle aile ilişkilerinin kesildiği ya da aile üyelerinin çoğunun önceden ölmüş olduğu görülür. *Dânişmendnâme*’de Artuhi anne babası ölmüş, diğer aile üyeleriyle bağları kesilmiş, yalnız bir kahraman olarak tanıtılır. Zaten gazâ anlatılarında genel olarak cihada katılan hemen hemen bütün savaşçılar yalnız kişilerdir.

*Digenis Akritis*’le *Battalnâme* ve *Saltuknâme* arasındaki bir diğer özellik İskender’e göndermede bulunulmasıdır. Battal ve Saltuk’un gazâ anlatılarında başlarından geçen maceralar arasında ünlü epik kahramanların ve hükümdarların mezarlarını ziyaret etmeleri en önemlileridir. Battal ve Saltuk’a İskender’in ölümsüzlüğün sırrına erişemediği bilgisi verilerek ölümü kabullenmeleri ve bu dünyada mütevazi bir yaşam sürdürmeleri gerektiği ima edilir. *Digenis Akritis*’in dördüncü kitabında anlatıcı Akhilleus ile Hektor’un kahramanlıklarını betimleyen efsanelerin geręeęi yansıtmadığını, Makedonyalı İskender ile *Tevrat*’ın “Hakimler Kitabı” bölümünde aslanlar ve Fenikelilerle mücadele eden kutsal savaşçı Samson’un kahramanlık ve başarılarının ise geręeęe dayandığını savunur (69). Başka bir deyişle Grottaferrata nüshasında anlatıcının Hıristiyanlık öncesi epik anlatılarla Hıristiyanlık sonrası epik anlatılar arasında hiyerarşik bir bakışa sahip olduğu görülür. *Digenis*’in *İlyada*’daki kahramanlarla rekabet edebilecek, hatta geğebilecek kadar güçlü bir savaşçı olduğu ima edilmektedir.

Anlatıcı her ne kadar emirin kahramanlıklarını ve silahşorluk yeteneğini överek betimlese de, *Digenis*’in çocukluk yıllarını anlatırken onun soy ağacını

dinleyici/okura yeniden hatırlatır ve babası hakkında bu kez yalnızca “kâfir” olduğu bilgisini verir ve annesinin soylu bir Romalı olduğunu ve annesinin babası ve kardeşlerinin büyük askerler olduklarını övgüyle aktarır (71). Çocuğun büyükannesinin Dukas ailesinden geliyor olması, emirin kahramanlıklarından çok daha önemli ve gurur kaynağı bir bilgi olarak verilmektedir. Ayrıca emir sonradan Hristiyan olmasına karşın anlatıcı tarafından hâlâ kâfir olarak adlandırılmaktadır. Gâzâ anlatılarında genellikle ihtida eden kahramanın geçmişteki kimliği tamamen unutulur; ancak *Dânişmendnâme*’de Cemal Kafadar’ın da vurguladığı gibi gayrimüslim kahramanların ihtida ettikleri halde Müslüman isimleri almadıkları, eski isimleriyle çağrıldıkları görülür. *Digenis Akritis*’ten farklı olarak bu durum *Dânişmendnâme* anlatıcısının onları Müslüman saymamasından değil, olay örgüsünün naifliğinden kaynaklanmaktadır.

Digenis’in kahramanlığa hazırlık süreci gazâ anlatılarındaki kahramanların eğitim süreciyle paralellik göstermektedir. Gazâ anlatılarında kahramanlar hem din hem de silahşorluk eğitimi alırlar. Benzer biçimde babası Digenis’i bir öğretmene teslim eder ve ondan üç yıl boyunca eğitim alır; ancak burada eğitimin dini içerikli olup olmadığı açıkça belirtilmez. Digenis öğretmenden aldığı eğitimle bilgi birikimi edinir ve babasından binicilik ve avcılığı öğrenmeye başlar. Bir gün Digenis, babasına içinde vahşi hayvanlarla dövüşme isteği kabardığını, onu bunu gerçekleştirebileceği bir yere götürmesini ister (71). Digenis’in içinde cesaretini kanıtlama, şöhret kazanma ve dövüşme isteğini duyduğu yaş gazavâtnâme kahramanları ve dünyanın diğer epik metinlerinde olduğu gibi ergenlik çağına denk düşmektedir. Battal ve Saltuk’un gayrimüslim askerlerle çarpışma isteği şehir sakinleri tarafından zamanlama olarak erken bulunur, burada da benzer biçimde emir, oğlu Digenis’in henüz vahşi hayvanlarla boğuşabilecek kadar erişkin ve güçlü

olduğuna inanmamaktadır. Gazâ anlatılarında kahramanlar genelde büyüklerin lafına kulak asmadan ergenlik çağında ilk yiğitliklerini gösterip cesaretlerini kanıtlarlar. Digenis de babasını dinlemeyerek ilk olarak geyik avlar, sonra at ve silaha ihtiyaç duymadan çıplak elle aylarla boğuşur ve daha sonra kılıcıyla aslanın hakkından gelir (77). Battal, Dânişmend ve Saltuk'un ise kahramanlıklarını yalnızca hayvanlara karşı değil, aynı zamanda gayrimüslimlerle çarpışarak gösterdikleri görülür. Bunun yanı sıra Battal ve Saltuk'la benzer biçimde anlatıda Digenis'in de erkek olarak güzelliği övölmektedir (79).

*Digenis Akrites*'i gazâ anlatılarından ayıran en temel fark, gazâ anlatılarında kahramanın aşk gibi bireysel sebepler için değil, İslam'ı yaymak uğruna cihada katılması ve kahramanlık sergilemesidir. *Digenis Akritis*'de ise Digenis'in Hristiyanlığı yaymak ya da Bizans topraklarını korumak için değil, âşık olduğu ve sevdiği kadına kavuşabilmek adına maceralara ve çarpışmalara atılmasıdır. Digenis'in âşık olduğu kadın da bir Bizans generalinin kızıdır ve general evlenmelerine karşı çıkar. *Dânişmendnâme*'de Artuhi'nin Efrumiyye'ye kavuşamadığı için saz çalarak aşk acısını ifade etmesiyle benzer biçimde, Digenis de *kitharasını* çalarak sevgilisine kavuşamadığı için acıklı şiirler söylemeye başlar (91). Kahraman daha sonra onayını alarak kızı kaçıırır, peşlerinden gelen erkek kardeşleriyle kızın diğer taliplerini tek başına alt eder. General, onun bu cesaretini görünce kızıyla evlenmesine izin verir (107). Ancak Digenis'in toplumsal bir sebep yerine bireysel gerekçelerle kahramanlık gösterilerinde bulunması kendisine verilen lakapla çelişmektedir; çünkü Digenis'in ikinci lakabı da Bizans sınırlarında savaşıan kişilerin adlandırıldığı *Akritis*'tir. Grottaferrata nüshasında Digenis'in Müslömanlara karşı Bizans topraklarını savunduğu sahneler ise yok denecek kadar azdır. Dolayısıyla, anlatıcı başlangıçta Digenis'in kahramanlıklarını anlatacağını söyler,

ancak daha sonra Digenis'in sevdiği kadına kavuşabilmek için verdiği mücadeleye odaklanılır. Anlatının bütününde savaş sahnelerinden çok Hristiyanlık propagandası yapan ara sözlere ya da kahramanların Hristiyanlığa geçişi teşvik eden görüşlerine yer verilir. Digenis'in sevdiği kadınla evlendikten sonra birlikte uçlara taşınarak Bizans topraklarını savunduğu belirtilir (123); ancak uc bölgelerindeki savaş sahnelerine ve bölgede Digenis'in gösterdiği yiğitliklere ilişkin tasvirler yok denecek kadar azdır. Başka bir deyişle Grottaferrata nüshası kahramanların aşk uğruna mücadelelerine daha ağırlıklı yer verdiği için epikten romansa yaklaşmıştır. Anlatıcı Digenis'in Tarsus, Bağdat, Babil ve Etiyopya'yı fethettiğini ise birkaç dizeyle geçiştirmeyi tercih eder.

Digenis'in Battal, Saltuk ve Hayreddin Paşa'yla bir diğer ortak yönü, hükümdarla mesafeli bir ilişki kurmayı tercih etmesidir. Bilindiği gibi sınırdaki toprakları koruyan beyler, merkezden uzak oldukları için devlet tarafından kolayca denetlenemeyen bir özgürlük alanına sahiptir. Digenis'in Fırat nehri çevresine Müslüman güçlere karşı akınlarda bulunduğunu öğrenen Bizans İmparatoru onun kahramanlığından etkilenerek sarayına davet eder; ancak Digenis bu daveti geri çevirir. Bunun üzerine imparator kendisi onu bulunduğu bölgede ziyaret eder ve ona bütün bu kahramanlıkları karşısında ne dilediğini sorar. Digenis ise imparatorun sevgisinin onun için yeterli olacağını söyler. Bu didaktik sahnenin ardından imparator Digenis'i bütün uc bölgelerinin yöneticisi olarak tayin eder ve gazâ anlatılarında halifenin kahramana hilat giydirmesiyle benzer biçimde imparator da Digenis için saltanat cübbeleri hazırlatacağını söyler (129).

Anlatının beşinci bölümünden itibaren savaşla ilgili temalar neredeyse tamamen yok olur ve anlatıcının Digenis'in bireysel tecrübeleriyle ilgili didaktik sahneler betimlediği görülmektedir. Örneğin, Digenis'in kadınlara düşkünlüğü

anlatıcı tarafından eleştirilir ve kahramanın yanlışlarını betimleyerek okurlara/dinleyicilere ideal bir Hristiyanın nasıl davranması gerektiğiyle ilgili öğütler verir. Bunun yanı sıra aşkın anlatının en önemli teması olduğunu, savaşın bile önüne geçtiğini unutmamak gerekiyor, bu da gazâ anlatılarıyla bu metni birbirinden ayıran en büyük farklardan biridir. *Digenis Akritis*'de savaş sahnelerinin neredeyse çabucak geçilmesi ve anlatıcının *İlyada*'nın ya da gazâ anlatılarının aksine vahşet dolu sahnelere yer vermemesi de dikkat çekicidir.

Metnin altıncı bölümünde anlatıcı Digenis'in olağanüstü kahramanlıklarını betimleyeceğini söyler ve onun üç başlı yılanlarla mücadelesini anlatır. Bu bölümde savaş temasına yeniden dönülür; Digenis'in uclarda çarpışıp yendiği savaşçılar onun safına katılmaya başlar. Bu bölümde mitik bir figür olarak Amazon kadınlar okurun/dinleyicinin karşısına çıkarılır (175). Bu bölüm, *Battalnâme* ve *Saltuknâme* anlatıcılarının "acâyib" sözcüğüyle nitelendirdiği kahramanların doğaüstü canlılarla mücadeleleri ve egzotik memleketlere yaptıkları seyahat ve bu ülkelerde İslam'ı yayma çabalarının anlatıldığı bölümlerle az da olsa benzerlik göstermektedir.

Grottaferrata nüshasının altıncı bölümü savaş sahnelerinin en yoğun olduğu bölümdür. Digenis her ne kadar tek başına savaşçıların hakkından gelse de, kendi gücüyle değil Tanrı'nın sayesinde bütün çatışmalardan en ufak bir yara almadan sağ çıktığını ifade eder (191). Gazâ anlatılarında da kahramanların pek çok kritik çatışma anında Allah tarafından yara almadan kurtuldukları sık sık vurgulanır. Yedinci bölümde ise Digenis'in eşiyle birlikte sınırda bir ev inşa ettikleri anlatılır. Digenis evin tavanlarına Samson'un bir aslanı elleriyle ikiye ayırdığı sahneyi, Akhilleus'un kahramanlığını sergilediği savaş sahnelerini, Odysseus'un Kykloplar'a karşı verdiği mücadeleyi resmeder (207). Başka bir deyişle, Digenis aslında sınırda Bizans destanlarının yaslandığı epik geleneği ve bu gelenek içinde yer alan metinlerden



sahneleri inşâ ettiği evin tavanlarına nakşederek adeta epik bir anıt tasarlamıştır. Bu da savaş teması ve din propagandasının önüne geçen son derece estetik ve edebî bir çabadır. Bu sahne Battal ve Saltuk'un geçmişin epik kahramanlarının mezarlarını ziyaret edip yiğitlik açısından onları aşmaya çalıştıkları bölümlerle paralellik göstermektedir. Başka bir deyişle hem *Digenis Akritis* anlatıcısının, hem de gazâ anlatıcılarının metinlerini Antik medeniyetlerin epik geleneklerine eklemlemeye çalıştığı anlaşılmaktadır.

Özetlemek gerekirse, bu bölümde gazâ anlatılarının Fars ve Arap epik gelenekleriyle ilişkisi incelenmeye çalışılmıştır. Burada üzerinde durulan metinler gazâ anlatılarının kurduğu metinlerarası ilişkiler esas alınarak, metinlerde doğrudan ismi geçtiği ya da göndermelerle anıtırıldığı için seçilmiştir. *Digenis Akritis*'le gazâ anlatıları arasında herhangi bir metinlerarası ilişki bulunmamaktadır. Ancak o da aynı coğrafyada üretilmiş gazâ propagandasına karşılık olarak Hristiyanlık propagandası yapan bir anlatı olduğu için bu bölümde yer verilmesinin uygun olduğu düşünülmüştür. *Digenis Akritis*'te Haçlı propagandası yerine misyonerlik propagandasının yapılması da ilginçtir; çünkü metinde Romalı ya da Avrupalı savaşçılar yerine, Araplarla Romalılar arasındaki evliliklerden doğan melez çocukların imparatorluğu savunabilecek ideal savaşçılara dönüşeceği öngörülmektedir. Başka bir deyişle, metinde Müslümanların katledilmesinden çok Araplar ve Türkler arasında Hristiyanlığın yayılması fikri baskındır.

Sonuç olarak, bu metinlerle gazâ anlatılarının karşılaştırılmasının amacı gazavâtnâmelerin özgünlüğünü ve yaratıcılığını sorgulamak değildir. Elbette Arap ve Fars destan anlatılarından kahramanlar, motifler ve olaylar açısından beslenen gazâ anlatılarında bu öğeler olduğu gibi kullanılmamış, pek çok değişikliğe uğramıştır. Başka bir deyişle gazavâtnâme anlatıcıları eski destanların kurgusal yapısını biliyor,

ancak bu yapının parçalarıyla eski hikâyeleri tekrarlamak değil; yeni kahramanlık anlatıları üretmek istiyordu.

### C. Gazâ Anlatılarında Epik Özellikler

Avrupa eleştiri geleneğinde epiğin tarihçesine bakıldığında epik anlatının şiirle yazılması gerektiğiyle ilgili hâkim bir görüş olduğu anlaşılmaktadır. Bu hâkim görüş nedeniyle genellikle şiir formunda yazılmış metinler bu tür altında sınıflandırılmaktadır. Ancak daha önce de değinildiği gibi mensur olarak yazılmış ve yine kahramanlık temalarının işlendiği pek çok metin bulunmaktadır. İzlanda'nın *saga* olarak adlandırılan destan anlatıları buna örnektir. Benzer biçimde Osmanlı edebiyatının kahramanlık anlatıları olan gazavâtnâmeler içinde de pek çok mensur ürün bulunmaktadır. Ayrıca önceki bölümde ifade edildiği gibi *epos* “söz+yapmak” anlamına gelmektedir ve burada “söz”le doğrudan doğruya şiir kast edilmemektedir. Bilindiği gibi epiğe karşılık olarak Türk edebiyatında Farsça destan (*dâstân*) sözcüğü kullanılmaktadır. Ancak bu sözcüğün anlamıyla ilgili eleştirmenlerin hemfikir olmadığı görülmektedir. Francis Joseph Steingass'ın sözlüğünde *dâstân* sözcüğü için “tarih, fabl, romans, hikâye” anlamları verilmiş, aynı zamanda *dâstân kerdan* biçimindeki fiil hali için de “anlatmak, biri için methiyeler söylemek” karşılıkları verilmiştir (497). Burada belirtilen anlamsal karşılıklara bakıldığında destan sözcüğünün de doğrudan doğruya şiiri imlemediği görülmektedir; ancak sözlükte kahramanlık temasına ilişkin bir gönderme bulunmamaktadır.

Pertev Naili Boratav, Türk edebiyatında destan sözcüğünün hem epik hem de romans türlerine karşılık olarak kullanıldığını ifade etmiştir. Boratav, destan türündeki metinlerin, manzum ya da mensur olarak yazıldığını, kimi zaman da her iki biçimin aynı anda kullanıldığını belirtir (31). Bunlar aynı zamanda âşık edebiyatı

içinde sınıflandırılan metinlerdir. Destanların yazının olmadığı dönemlerde müzik eşliğinde söylendiği için şiir formunda üretildiğini ileri sürer; ama yine de bazı toplumların sözlü kültürlerinde şiir ve nesir türlerinin bir arada kullanıldığı destanlara da rastlandığına dikkat çeker (41). *Eposun* karşılığı olarak gösterilen destan anlatılarının temelde mitoloji ile kozmogoni ve bir toplumun geçmişindeki önemli tarihsel olaylar olmak üzere iki ana konuyu işlediğini belirtir. Bu ölçütler esas alınacak olursa yarı mensur ve yarı manzum biçimde yazılmış olduğu için yalnızca *Dânişmendnâme*'yi epik olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. *Battalnâme*, *Saltuknâme* ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* ise mensur metinlerdir. Eğer epik yalnızca şiirle yazılan bir tür olarak tanımlanacak olursa, bu anlatıları epik olarak saymak mümkün görünmemektedir.

Boratav, Avrupa epiğini ele alan entelektüel ve eleştirmenlerle benzer biçimde epiğin feodal toplumlarda aristokratlar arasından seçilmiş ideal kişilerin eylemlerini betimlediğini ifade eder. Bakhtin'le paralel biçimde toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerle epiğin zamanla sona ererek yerini başka türlere bırakacağını savunur (42). Avrupa epiğinin tarihçesine ve Boratav'ın tanımlamalarına bakıldığında Osmanlı'nın kuruluş süreciyle özdeşleştirilen gazâ anlatıları beylikler dönemini yansıttığı, savaşçıların yaşam öykülerini betimlediği için epik olarak tanımlamak mümkündür. Ancak dört anlatıda seçilen coğrafyaya göre Malatya, Tokat, Sinop ve Cezayir'de toplanmış olan gazilerin ve bağlı oldukları beylerin büyük devletleri vasal gücü olarak sınırda savaştıkları görülür. Dolayısıyla gazavatnâmelerde hayatları betimlenen gaziler merkezde değil, çevrede, sarayın çok uzağında olan savaşçılardır. Bu nedenle her ne kadar hükümdarın otoritesinin sağlam bir biçimde ulaştırılamadığı sınır boylarında beylerin sağ kolu olarak serbestiyet elde etmiş olsalar da hükümdardan ve saraydan uzak oldukları için soylu kişiler olup

olmadıklarını anlamak güçtür. Ancak gazi kahramanların prestijleri aristokrasi içindeki konumlarıyla değil, babalarının da kendileri gibi büyük savaşçılar olmasıyla ve köklerinin Hz. Peygamber’e dayandırılmasıyla ilişkilendirilir. Ayrıca anlatılarda başlangıçta kahramanla hükümdar arasındaki ilişkilerin zayıf ya da kötü olduğu, kahramanın kazandığı başarılarla dikkatleri üzerine çekmesiyle birlikte otoriteyle ilişkilerinin güçlendiği görülmektedir.

Kahraman tipleri açısından değerlendirmek gerekirse, Battal Gazi içlerinde epik kahramana en çok yaklaşımdır; çünkü anlatıda onun gelecekte yiğit bir kahraman olacağı doğrudan doğruya ilahî kaynakla, Cebrail tarafından müjdelendir. Bunun yanı sıra, Cafer’in çocukluğunda epik kahramanın tipik özelliği olarak yaşına göre daha büyük gösterdiği ve iri görüldüğü betimlenir. Üç yaşına girdiğinde altı yaşında bir çocuk görünümüne sahiptir ve çocukken bile çok güçlü olduğundan söz edilir (Demir ve Erdem, 2006: 73). 13 yaşına geldiğinde ise hem hitabette hem de silahşorlukda eşi benzeri olmadığı görülür; çünkü anlatıcı Battal’ın Gazan isimli çok yetenekli bir savaşçı tarafından eğitildiğini aktarır: “Gazân adlu bir silahşor var idi. Gâyet hünermend idi. Ca’fer ona çok hizmet eyledi [...] At segirtmekde ve süngü oynatmada, at seğırtirken at altından geçmed, gürzde ve kılıçda ve güreşde ve bunun emsâli nesnelerde bir dahı nazîri yok idi”(Demir ve Erdem, 2006: 74). Daha önce belirtildiği gibi Dânişmend ve Saltuk da ergenlik çağına kadar hem din eğitimi almış, hem de silahşorluğu öğrenmişlerdir. Üç kahramanın da ergenlik çağında ilk kahramanlıklarını göstermeleri onları epik kahramana yaklaştıran ortak özellikleridir.

Saltuk da Hz. Hızır’ın ağız yarını yuttuğu için yiğitliği ilahî açıdan da kabul görmüş bir kahramandır. Ancak Saltuk’un davranışları ve eylemleri romans kahramanınıninkine daha yakındır. Saltuk diğer gazi kahramanlar arasında yalnızca İslam’ı yaymak için değil, aynı zamanda dünyayı da keşfetmek için dolaşan tek

kahramandır. Saltuk'un başka memleketleri görme merakı anlatıda sıklıkla kullanılan "seyran etmek" fiiliyle ifade edilmiştir. Battal Gazi de Mısır'a İslam'ı yaymaya gider, Nil Nehri'ni dolaşır. Ancak Saltuk bunlarla yetinmeyip Nil Nehri'nin kaynağını keşfetmeye, Kaf Dağı'nın nerede sona erdiğini bulmaya çalışır. Saltuk, bu sırada karşılaştığı insanlar, hayvanlar ya da doğaüstü varlıklardan da gezdiği yerle ilgili bilgi edinir. Okur/dinleyici, Saltuk'un hem gerçek hem de hayalî coğrafyaları adeta bir turist gibi gezdiğine tanık olur. Örneğin, Saltuk Kaf Dağı'nı gezerken bu dağın bütün dünyayı çevrelediğini öğrenir. Bundan başka anlatıcı Saltuk'un bu seyahatleri sırasında Müslüman olan devlerle olmayanlar arasındaki çatışmalara, hatta kimi zaman Müslüman devlerin Saltuk'tan yardım istemelerine, Müslüman timsahların gayrimüslim timsahlara savaş açmalarına yer verir. Görüldüğü gibi burada gazâ didaktik bir tema olmaktan çıkarak eğlendirici, oyalayıcı bir romansın parçası haline gelmiştir. Başka bir deyişle, *Saltuknâme*'de muhtemelen dışarıyı gezip görmemiş bir anlatıcının hayal gücü ve betimleme yeteneği sayesinde okuru/dinleyiciyi peşinden sürükleyen hayalî bir coğrafya yaratabildiği görülmektedir. *Saltuk-nâme* anlatıcısının Osmanlı sınırları dışına çıkmadığı, hatta devletin sınırları içinde de ne kadar gezdiği şüphelidir; çünkü Nil Nehri'ni de hayalî bir biçimde betimlemiştir. Nil Nehri'ni anlatıcının kendisinin de hayranlık uyandıracak kadar gizemli bir nehir olarak alımladığı betimlemelerinden anlaşılmaktadır.

Dânişmend Gazi'nin anlatıda iki ana görevi bulunmaktadır. Tokat ile çevresini fethetmek ve İslam'a davet ettiği gayrimüslim kahramanı sevgilisine kavuşturmak. Dânişmend Gazi'nin anlatıda ikinci görevi olan Artuhi'yi Efrumiyye'e kavuşturma çabası romanslarda aşıkları birbirine kavuşturmaya çalışan şövalyelerle benzerlik göstermektedir. *Dânişmendnâme*'de gazânın aşk temasıyla yoğun bir

biçimde iç içe geçmesi, hem anlatıyı hem de kahramanları romansa yaklaştırır.

*Digenis Akritis*'in Grottaferrata nüshasında ise sınırlarda Müslümanlarla mücadelenin çözümü olarak savaşın değil, Hristiyanlık propagandasının gösterildiği ve din propagandasının aşk temasıyla iç içe geçtiği görülür. Bu bağlamda *Digenis Akritis* de epik kahramandan çok romans kahramanının özelliklerini barındırmaktadır.

Andrew Ford ile John Hainsworth'ün de dikkat çektiği gibi bu anlatılarda dünya bütünüyle din penceresinden yansıtıldığı ve kahramanın dışarıyla ilişkisi tamamen dindar bir dünya görüşüne göre şekillendirildiği için de gazâ anlatıları epik türü altında sınıflandırılabilir. Ancak gaza anlatılarındaki din merkezli bakış açısıyla *İlyada*'daki bakış birbirinden çok farklıdır. Gazâ anlatılarında aslında İslam'ın yayılması ile Hristiyanlık arasında bir rekabet söz konusudur; savaşçılar da bu yayılışı hızlandırmak ve güçlendirmek için çabalamaktadır. Dolayısıyla gazâ anlatılarında Goethe'nin *İlyada*'da deneyimleyerek idealize ettiği gibi anlatıcının tarafsızlığı söz konusu değildir. Ancak *İlyada*'da anlatıcının tarafsızlığı temelde birbiriyle çatışan iki grubun da aynı tanrılara inanması, aralarında dini inanca dayalı bir rekabetin bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Başka bir deyişle, *İlyada*'da tanrılar her ne kadar Akalarla Troyalılar arasında ikiye bölünse de hepsinin üzerinde hiyerarşik bakımdan en güçlü kişi Zeus'dur. Ayrıca Troyalıların, Akalıları (ya da tam tersi şekilde) destekleyen tanrıları inanç bakımından reddetmediği görülür. Destanda üretilen bu inanç tasarımı elbette *İlyada*'nın anlatıcısının dine bakışının ürünüdür. Aslında *İlyada*'da anlatıcının dindar bir bakışı olduğunu söylemek de güçtür, adeta savaşı ve çok tanrılı inanç sistemini parodileştirdiği düşünülebilir. Çünkü savaşın temel gerekçesi dini değil, kişisel bir sebebe Paris'in Menelaos'un karısı Helen'i kaçırmaya dayandırılmıştır. Başka bir deyişle, anlatıda iki askerin aynı kadına aşık

oldukları için birbirleriyle rekabet etmesinin iki toplumun büyük bir savaşa girmesi, ağır kayıplar verilmesi ve savaşın bir galibi olsa da iki tarafın da derin acılar çekmesiyle sonuçlandığı ima edilmektedir. Bu aşk üçgenini meydana getiren ise üç tanrıça arasındaki güzellik yarışmasıdır. Afrodit, Paris’e onu Helen’le kavuşturacağını vaat eder. Paris bu nedenle Afrodit’i en güzel tanrıça olarak seçer. Tanrıçalar Paris’in seçimini hazmedemez ve iki topluluğu birbiriyle savaşması için kışkırtmaya başlarlar, bir süre sonra tanrılar da onlara katılır. Metinde savaşın saçmalığının yanı sıra tanrıların kararlarının da saçma olduğuna dikkat çekilmektedir.

*Şahnâme*’de ise savaşın temel sebebi İran’da taht kavgalarının önlenmesi, saltanatın güvenliği ve devletin istikrarının sağlanmasıdır. Epik kahramanların bu istikrarı sağlamak ve kralların can güvenliğini korumak için savaştıkları görülür. Rüstem, pek çok kez Keykubad ve onun arkasından tahta geçen Kâvûs’u kötü güçlerin elinden kurtarmak zorunda kalır. Anlatıcı Rüstem’in hükümdarı kurtarmak için her tehlikeye korkusuzca atıldığını ve ruhunun her zaman savaşma isteğiyle dolu olduğunu ifade eder. Benzer biçimde gazâ anlatılarında da kahramanların gayrimüslimler karşısında mücadele etmeye her zaman hazır ve istekli oldukları görülür. Hatta gazâ anlatılarının başlangıcında genellikle askerlerin gazâ için savaşmaya üşendikleri, geçmişteki kahramanlar gibi cesaretli olmadıkları belirtilir ve bu yönlerden eleştirirler. Yeni kahraman ise bu duyguyu şehir halkında tekrar canlandırmak ve onları gazâyâ çekmekle görevlidir. *Şahnâme*’de Turanlar ile Türkler, Osmanlı gazâ anlatılarında ise Hristiyanlar “saldırılması meşrû topluluklar” olarak tanımlandıkları için kahramanların onlarla çarpışmaktan asla kaçınmadıkları görülür. Ancak İran’ın epik kahramanları için de savaşın kimi zaman onları ruhsal yönden zorlayabilecek yönleri ortaya çıkar. Bilindiği gibi Sohrâb, Rüstem’in

Semangân padişahının kızı Tehmîne'den olan oğludur. Ancak babasına savaş açtığı için Rüstem onu öldürür; ancak daha sonra oğluna kıydığı için hissettiği pişmanlığı, soyunun lanetleneceğinden duyduğu korkuyu dile getirir.

*Dânişmendnâme*'de ise Efrumiyye babasını Şattat'ı esir alır; sonraki bölümlerde de Şattat gazilerin İslam'a davetini reddettiği için öldürülür; ancak Efrumiyye'nin babasının öldürülmesinden pişmanlık ya da üzüntü duymadığı görülmektedir. Bunun sebebi gazâ anlatılarında dinleyiciye/okura sıklıkla İslam'ı yaymanın en yüce ve önemli görev olduğunun hatırlatılmasıdır. Ancak *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da durum farklıdır. Oruç Reis ile Hayreddin Paşa Osmanlı Devleti'nin himayesine girdikten sonra devletin Kuzey Afrika ve Akdeniz'de büyük bir güç haline gelebilmesi için gerek Avrupalı devletler gerek onların himayesindeki diğer Müslüman gruplarla pek çok kez çarpışmak zorunda kalır. Hatta anlatının çoğu kısmında Hayreddin Paşa'nın Kuzey Afrika'da Müslüman halkla savaşmak durumunda kaldığı görülür. Avrupalı devletler deniz ticaretinde hâkimiyeti sağlamak için Kuzey Afrika'daki şehirlerin yöneticileriyle iş birliği içindedir. Bu nedenle Hayreddin Paşa'nın gazilerle birlikte bölgede hakimiyet kurmaya uğraşması yalnızca Batılı devletleri değil, onlarla belirli vergi oranlarına göre anlaşmış olan Müslüman yöneticileri de rahatsız eder.

Anlatıda bu ticari ve ekonomik rekabet doğrudan bir biçimde yansıtılmıştır. Metinde Hayreddin Paşa'nın bu rekabet nedeniyle şehirlerin Müslüman ileri gelenleriyle çatışmak durumunda kaldığı için pek çok kez pişmanlık duyduğu, anlatıcının da Osmanlı Devleti'nin haklılığını göstermek ve okuru/dinleyici bu yönde ikna edebilmek için pek çok kez söze girdiği ve ayrıntılı açıklamalarda bulunduğu görülmektedir. Anlatıcının bu çatışmanın sebeplerini titizlikle açıklamasının ve Hayreddin Paşa'nın pişmanlıklarına yer vermesinin sebebi o dönemde Kuzey Afrika



Müslümanlarının ağırlıklı olarak Sünnîliğin bir kolu olan Mâlikî mezhebinin takipçisi olmalarıdır. Bu durum Kuzey Afrika’da deniz gazâsının meşrûiyetini zedelemektedir. Bilindiği gibi, Kuzey Afrika’da Fatîmîler’in hüküm sürdüğü dönemde Şia mezhebi yaygın iken, devlet yıkıldıktan sonra Mâlikîlik mezhebi yayılmıştır (Dalkılıç, 2007: 88). Seyyid Murâdî, bu nedenle sık sık araya girerek Osmanlı Devleti’nin gerek Endülüs, gerek Afrika’daki din kardeşlerini Avrupalı devletlerin ve onu destekleyen idarecilerin zulmünden korumak hedefinde olduğunu vurgular. Öyleyse, Osmanlı gaza anlatılarında iki gerilimden söz edilebilir: 1. Kahraman ile otorite arasındaki gerilim, 2. Avrupalı devletleri destekleyen Müslümanlara karşı savaşmak mecburiyeti.

Gazâ anlatılarında ise tam tersine Haçlı seferlerinin propagandasını yapan romans anlatılarıyla paralel biçimde kahramanların dini yaymak için rekabet ettikleri görülür. Bu nedenle anlatıcılar her fırsatta İslam’ın en mükemmel ve en son gönderilen din olduğunu vurgulayarak yayılmacı bir bakış açısını savunurlar. Daha önce de belirtildiği gibi, Andrew Ford epiğin kültürler arası bir kavram olduğunu, dolayısıyla bir toplumun epik geleneğini araştırmak ve anlamak için o toplumun sözlü kültür ürünlerini esas almak gerektiğini savunur. Hainsworth ise eleştirmenlerin belirli metinlere odaklanarak, onların özelliklerinden yola çıkarak epiği tanımladıklarına dikkat çeker, dolayısıyla farklı metinlere bakıldığında epiğin başka bir şekild tanımlanabileceğini ima eder. Bunun yanı sıra Hainsworth epik anlatıların tairhsele olaylara göre şekillendiğini ileri sürer. Öyleyse gazâ anlatılarını Anadolu’da dini gruplar arasındaki rekabetten soyutlayarak incelemek olanaksızdır; çünkü Anadolu’daki halklar benimsedikleri dinî kimliğin yayılmasını sağlayarak coğrafyada hakimiyet kurmayı amaçlamaktadır. Benzer biçimde *Digenis Akritis*’de sıklıkla Hristiyanlık propagandasının yapılması bu rekabetin hem Müslümanlar hem

de Hristiyanlar arasında son derece ciddiye alındığını ve Anadolu’da birbirleriyle çatışma halindeki toplulukların edebiyatını etkilediğini göstermektedir. Gazavâtname anlatıcıları gazilerin içki içmemeye, oruç tutmaya, savaşçılar arasında ganimeti adil ve eşit bir biçimde dağıtmaya özen göstermeleriyle ne kadar dindar kişiler olduklarını göstermeyi amaçlamaktadır. Ayrıca gazavâtname anlatıcıları savaşın din açısından meşrû olduğunu da yansıtmak için çaba sarf ederler. Gazi kahramanların isimleri “Seyyid” lakabıyla birlikte anıldığından soylarının Hz. Peygamber’in ailesine dayandırıldığı anlaşılmaktadır. Saltuk’un soyu anlatıda oldukça dolaylı bir biçimde de olsa Hz. Ali’ye dayandırılmaktadır. Dânişmend Gazi, Battal’ın torunudur.

Gazâ anlatılarının epik ve romans türleri açısından incelenebilmesi için Avrupa epik ve romans anlatılarıyla karşılaştırmak yerine metinleri birbirleriyle karşılaştırarak okumak ve anlatılardaki metinlerarası motifleri takip ederek hangi kültürlerin edebiyatıyla ilişki kurulduğunu anlamaya çalışmak daha sağlıklı bir yaklaşım olarak görünmektedir. Mensur gazâ anlatıları karşılaştırmalı bir biçimde okunduğunda *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*’nin ortak bir kurgusal şema ve belirli motiflere göre oluşturulduğu ortaya çıkmaktadır. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* anlatıcısının ise bu şemadan haberdar olduğu ancak onun yalnızca belirli özellik ve motiflerinden yararlandığı, bu nedenle *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’nın edebî açıdan 15. yüzyıl gazâ anlatılarından ayrıldığı düşünülmektedir.

Gazâ anlatılarında kahramanlar her ne kadar merkezden ve otoriteden uzak bir coğrafyada sınırları genişletmek için uğraşsalar da hükümdarlarla yakın ilişki içinde oldukları gösterilir. Bu açıdan romans anlatılarında kralın sağ kolu konumundaki şövalyeleri çağırırılar. Ancak kahramanlar genellikle arabozuculardan kaynaklanan bir çatışma dönemini aştıktan sonra hükümdarın iltifatına mazhar olmayı başarırlar. Battal, babasından kalan vergi toplama hakkını

devralabilmek için cesaret ve yiğitliğini göstererek babasının intikamını alması gerekir. Anlatının ortalarında Malatya'nın kadısı yüzünden halifeyle ilişkileri bozulur ve nihayet kadının çevirdiği entrikalar ortaya çıkınca halife Battal'ı yanlış değerlendirdiği için pişman olur. Saltuk ise on dört yaşına girdiğinde Selçuklu sultanı ona beytü'l-mâlden ulûfe bağlanmasını emreder. Ancak daha sonra sultanla arası bozulduğunda devletten aldığı gelir kesilecektir. Saltuk'un da yine arabozucular yüzünden Selçuklu sultanıyla ilişkileri bozulur, sultan durumu fark edince Saltuk'u ziyaret ederek ondan özür diler. Elbette hükümdarların gazilerden özür dilediği ya da pişmanlıklarını dile getirdikleri bu sahneler hiçbir şekilde gerçek patronaj ilişkilerini yansıtmamaktadır. Hayreddin Paşa ise diğerlerine göre çok daha farklı bir konumdadır. Babası Fatih Sultan Mehmet döneminde Midilli'yi fethedip kaleyi koruma görevi nedeniyle oraya yerleşerek ailesini kurmuş gazilerden biridir. Ancak kendisi korsanlığa yönelir ve kendisine güvenilir ve güçlü bir hâmi buluncaya kadar başından pek çok macera geçer. Onun da Oruç Reis yüzünden başlangıçta I. Selim'le ilişkileri kötüdür; ancak denizde elde ettiği başarılar ve gösterdiği cesaretle padişahın takdirini kazanmayı başarır.

Dört anlatı içinde otoriteyle sorun yaşamayan tek kahraman Dânişmend Gazi'dir; çünkü o anlatının başından itibaren otoriteyle nasıl doğru ilişki kurması gerektiğini ve buna ilişkin kuralları bilen bir kahraman olarak tanıtılmaktadır. Kahramanın otoriteyle ilişki kurma biçimi ve bunun yaşam tarzı ve özgürlüğünü nasıl etkilediği bu tez çalışmasında seçilmiş olan dört mensur gazâ anlatısının da derin yapısını oluşturmaktadır. Öyleyse dört anlatının ana sorunsalı kahramanın otoriteyle nasıl bir ilişki kurması gerektiğidir. Dört anlatının kurgusal yapısında bulunan kahramanla otorite arasındaki gerilimli ilişki, *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme* anlatılarını Osmanlı Devleti'nin kuruluş süreciyle sınırlandırılan

metinler olmaktan çıkarabilir ve metinlerin yeni bir okuma denemesiyle değerlendirilmesini sağlayabilir. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*'de kahramanların haksız yere hükümdarın gözünden düşmeleri ve memuriyetlerinin ellerinden alınmaları sitemli bir bakış açısıyla eleştirilir; ancak her iki metinde de kahramanların yanlış anlaşılmanın giderilmesi için çaba harcamak yerine beklemeyi ve merkezden uzak durmayı tercih ederek başka memleketlerde İslam'ı yaymaya çalıştıkları görülür. *Dânişmendnâme* ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* ise bu gerilimli ilişkinin nasıl iyileştirileceği üzerine öğütlerde veren anlatılar olarak örnek gösterilebilir.

Lukacs, epik anlatıyı trajediden ayıran özelliklerden birinin coğrafi mekân olduğunu belirtmiştir. Hatta Lukacs, epik anlatılarda kahramanların özgürce seyahat edebildiği dünyaya imrendiğini belirtir. Trajedide olaylar dar bir mekânda geçerken epik anlatıda kahraman ülkeler arasında özgürce seyahat eder. Battal, önce Malatya'dan Ankara'ya giderek gayrimüslimlerle çarpışır, babasının intikamını alır. İstanbul'a gidip rahip kılığında gizlice kiliselere girer. Anadolu'da gayrimüslimlerle uzun bir süre çatıştıktan sonra Avrupa ve Afrika ülkelerine seyahat eder, vahşi hayvanlar ve cadılarla savaşı. Kaf Dağı'nda İskender'in mezarını ziyaret eder, doğaüstü varlıklarla mücadele eder. Dini yozlaştırmaya ya da halkı dinden çıkarmaya çalışan sahte peygamberlerle mücadele eder. *Saltuknâme*'de Saltuk, Rüstem, İskender, Hz. Süleyman gibi büyük kahraman, komutan ve peygamberlerin mezarlarını ziyaret eder, onların gittiği yerleri kendisi de görmek için seyahat eder, türlü türlü engelleri aşar. Örneğin, İskender'in derin bilgisiyle gidip görebildiği, içinden 12 burcu temsil eden 12 ırmağın aktığı Cebel-i Kamer adlı bir dağa kendisi de çıkmak ister (Akalın, 234). Saltuk, İskender, Hz. Süleyman, Rüstem ve Cemşid gibi pek çok büyük kahraman kişinin zamanında burada bulunmuş olduğunu görür. Her bir kahraman dağa çıktığında gelecekte de hatırlanmak için ismini ve geldiği

tarihi yazmıştır (238). Hatta dağın zirvesinde Kulle-i Şems denilen yalnızca İskender’le Hz. Süleyman’ın erişebildiği billurdan yapılmış bir tepe bulunmaktadır. Saltuk’a masal mekânlarında ve egzotik memleketlerde cinlerin eşlik ettiği görülür. Bu sahne Hz. Süleyman’ın cinlerden oluşan ordusunu hatırlatmaktadır. Zaten anlatıcı da bu ve buna benzer çağrışımların bilinçli olarak kurulmasını sağlayarak Saltuk’un Rüstem, İskender ya da Hz. Süleyman kadar güçlü, şöhretli ve büyük bir kahraman olduğunu göstermek ister. Saltuk, Battal’la benzer biçimde sahte peygamberlerle de savaşı. Saltuk da cadılar, ejderhalar ve vahşi hayvanlarla mücadele eder. Zaman zaman karşısına uçan atlar, dev balıklar ve zümrüd-ü anka kuşu çıkar. Uçan atı ehlileştirmeyi ve üzerine binmeyi başarır. Dev balıkla zümrüd-ü anka kuşunu ise yakalayamaz, yalnızca sırtlarına binmeyi başararak üzerlerinde kısa bir süre seyahat eder.

Jeremy Ingalls, Lukacs’la benzer bir biçimde epik anlatının belirli bir bölgeyi değil, bütün dünyayı kucaklaması ve pek çok halkı betimlemesi gerektiğini savunur. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*’de yalnızca dünyanın çeşitli bölgelerindeki gayrimüslimlere değil, masal mekânlarındaki periler, cinler, devlet, ejderhalar vb. ve doğaüstü halklar ve canlılara da yer verilmiştir. Saltuk anlatının bir bölümünde Sabâ melikesinin tılsımlı şehrini de ziyaret eder. Ingalls, epik anlatının geniş coğrafyada geçmesi ve kahramanın yaşadığı aydınlanma sürecini betimlemesi gerektiğini savunur. Evrensel özellikler taşımayan bölgesel kahramanlık anlatılarını ise *saga* türü altında sınıflandırmaktadır. Battal, Kaf Dağı’nda İskender’in mezarını ziyaret ettiğinde kimsenin ölümsüzlüğü elde edemediğini kavrar ve bundan ders alır. Dolayısıyla, *Gilgameş*’in yaşadığı kadar güçlü olmasa da Battal’ın Ingalls’ın vurguladığı gibi bir aydınlanma anı yaşadığından söz edilebilir; çünkü anlatının son bölümünde Battal Medine’de Müslümanlarla birlikte meclis kurmuştur. Gece

rüyasında Hz. Muhammed görünür ve kendisinden bir kez daha Malatyalı Müslümanlara yardım etmesini ister. Battal, söz verir; ancak Hz. Peygamber’e 99 yıldır O’na hizmet ettiğini, artık çok yaşlandığını, O’nun yanında gömülmeyi dilediğini söyler (Demir ve Erdem, 2006: 307). Buradan Battal’ın yaşlılığı ve ölümü çoktan kabullendiği, hatta adeta ölümü beklediği anlaşılmaktadır. Hz. Muhammed ise ona Anadolu’da gömüleceğini haber verir. Daha sonra Battal, Malatyalı gazilerin yardımına koşar ve Mesihe Kalesi’nin önünde delikli bir taş bulur. Battal belindeki Hz. İshak’dan yadigâr zincire taşı geçirir ve onu kaleye fırlatarak içindeki evleri yıkar. Kayser, İstanbul’a mektup gönderir, imparatorun destek olarak ordu göndermesini ister. O sırada Battal, yorgun düşer ve kalenin önünde uyuyakalır. Kayserin kızı kalenin burcunda Battal’ı uyandırmak, dikkatini çekebilmek için küçük bir taş mektup yazar ve atar. Ancak rüzgârın etkisiyle taş Battal’ın göğsüne çarpar ve Battal o küçük taş yüzünden ölür. Anlatıcı bu sahneyi betimleyerek ölümün karşısında en güçlü kahramanın bile duramayacağını ima ederek hikâyesini epik bir sonla bitirmiş olur (Demir ve Erdem, 2006: 311). Bunun yanı sıra Battal’ın ölümü nedeniyle Mesihe Kalesi’nin fethi yarıda kalır. Gaziler Battal’ın cenazesıyla birlikte Malatya’ya dönüp yas tutarlar. Böylece anlatı Bakhtin’in epiğin özelliklerini açıklarken belirtmiş olduğu gibi Müslümanların geleceği açısından belirsizlik içinde sona erer.

Sarı Saltuk da benzer biçimde kahramanların mezarını ziyaret ederek ölümsüzlüğün imkânsız bir şey olduğunu görür; ancak *Saltuknâme* anlatıcısı bu temayı çok önemsememekte, okurun/dinleyicinin ilgisini canlı tutacak ölçüde renkli ve farklı maceralar anlatmaya öncelik vermektedir. Bu nedenle *Battalnâme*’nin *Saltuknâme*’ye göre daha bütünlüklü ve gazâ düşüncesinin daha çok önemsendiği bir anlatı olduğu söylenebilir. *Saltuknâme*’de ise kahramanın başından geçen maceralar

ve iç içe geçen hikâyelerin sayısı o kadar artar ki gazâ düşüncesinin çoğu kez ihmal edildiği, anlatıcının eğlenceye daha çok önem verdiği anlaşılmaktadır. Bu yönüyle *Battalnâme* epiğe daha çok yaklaşan bir anlatı olarak karşımıza çıkarken, *Saltuknâme* romans türüne daha yakındır. *Dânişmendnâme* ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* ise epik anlatıya uygun biçimde bütünlüklü bir olay örgüsüne sahiptir. Ancak dar bir coğrafyada geçmektedir. Dânişmend Gazi ve arkadaşları Tokat ve çevresini ele geçirebilmek için gayrimüslimlerle çatışırlar. Hayreddin Paşa ve Oruç Reis'in ise Cezayir, Cerbe, Tunus, Minorka ve Mayorka gibi Kuzey Afrika kıyıları ya da bazı Akdeniz adaları üzerinde hâkimiyet kurmak için gayrimüslim korsanlar ve Avrupalı devletlerle rekabet ederler. Dolayısıyla bu iki anlatıda belirli bir bölgeyi fethetmek için çarpışan bölgesel kahramanlar karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu iki anlatıda kahramanlar evrensel açıdan önemli deneyimler ya da aydınlanma anı yaşamamışlardır. Bu nedenle Lukacs ve Ingalls'ın bakış açılarıyla değerlendirecek olursak bu anlatılar dar bir bölgede geçtiği ve evrensel özellikler barındırmadığı için *saga* olarak adlandırılabilir. Bu durumda Dânişmend Gazi ile Hayreddin Paşa bölgesel kahramanlar olarak kabul edilebilir. *Dânişmendnâme*'de aşk kahramanların İslam uğruna savaşmaları için itici bir güç olarak sunulur ve bu tema diğer anlatılara göre çok daha yoğundur. *Dânişmendnâme*'nin bu yönüyle romans türüne de yaklaştığı söylenebilir.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da savaşlar her ne kadar belirli bir coğrafyada geçiyor olsa da, anlatıcı meddahlık yeteneğini kullanarak epik anlatıya uygun bir biçimde çok kültürlü bir atmosfer yaratmıştır. Bilindiği gibi, 16. yüzyılda Osmanlı korsanları Kuzey Afrika sahillerinden Hristiyan devletlerin kontrolündeki Batı Akdeniz sahillerine dek Avrupalı devletleri tehdit eden bir güç haline gelmiştir. Emrah Safa Gürkan, bu dönemde Osmanlı Devleti'nin deniz ticaretinde de

Habsburg’a ciddi bir rakibe dönüşmesinde büyük rol oynayan korsanların klasik Osmanlı kimliğine uymadıklarını, onların Kuzey Afrika’nın kozmopolit yapısının ürünü kişiler olduklarını ileri sürer (179). Anlatıdaki kozmopolit mekân tasviri tarihsel arka planın yansımasıdır. Ancak *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* anlatıcısı her ne kadar çok kültürlü bir coğrafya tasviri yapmaktan çekinmese de Hayreddin Paşa’nın aile soy ağacı hakkında bilgi vererek onun Osmanlı tebaasından bir korsan olduğunun, babasının Fatih Sultan Mehmet’in ordusundaki gazilerden biri olduğunun altını çizer; anlatıda gayrimüslim kahramanlar da Hayreddin’den “haydut (*diyavolo*) Türk” ifadesiyle söz ederek bu bakış açısını pekiştirirler. Gürkan ise tarihsel gerçekliğin metinde anlatılandan farklı olduğunu, Osmanlı Devleti adına Kuzey Afrika’da korsanlık faaliyetlerinde bulunanların devlet adına denizlerde savaşmaya başladıktan sonra kendilerini gazi gibi tanıtmaya çalıştıklarını savunur: “İstanbul ile Cezayir arasındaki işbirliğini başlatan Batılıların ‘Barbarossa’ dedikleri Hızır Reis ya da diğer adıyla Hayreddin Paşa’nın İstanbul’a geldikten sonra yazdırdığı *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* adlı eser, bu çabanın en önemli örneklerinden biridir” (178). Gürkan’ın temel amacı Seyyid Murâdî’nin anlatısının tarihsel bir kaynak olarak nasıl yaklaşılması gerektiğini tartışmaktır.

Epik anlatılarda bulunması gereken en önemli özelliklerden biri “altın çağ” olarak adlandırılan ideal geçmiştir. Lukacs “altın çağı” dünyada kaosun değil bütünselliğin ve ahengin olduğu bir zaman diliminin yaşandığı dönem olarak tanımlar. Bakhtin ise bu dönemi, uzak geçmiş olarak adlandırmakta ve bu uzak geçmişin yaratılabilmesi için okur/dinleyici ile kahraman arasında epik bir mesafe kurulması gerektiğini belirtir. Başka bir deyişle “altın çağ” bir daha tekrarlanması, yaşanması mümkün olmayan, sona ermiş bir ideal dönemi simgelemektedir. Gazâ anlatılarında da Müslümanlar açısından bir “altın çağ” betimlenmektedir. Yorgos



Dedes, *Battalnâme*'de olayların Malatya'nın altın çağında geçtiğini ifade etmiştir. *Dânişmendnâme*'de Tokat, *Saltuknâme*'de Sinop, Kırım ve Edirne, *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise Cezayir'dir. *Saltuknâme*'de görüldüğü gibi gazilerin toplandığı merkezler çoğalmaktadır. Olay örgüsü motiflerin çeşitliliği ve kahramanların diğer anlatılara göre sayıca daha kalabalık olması nedeniyle dağınıktır, bu da metinde ideal bir geçmişin değil, maceranın kendisinin ön plana çıkmasına neden olmakta, anlatının epikten romansa yaklaşmasına yol açmaktadır. Diğer anlatılarda ise gazilerin adalet ve uyum içinde yaşayabildiği bir tek ideal şehir söz konusudur.

Gazâ anlatıları için altın çağ savaşın meşrû gerekçelerle yapıldığı, askerlerin mal mülk hırslarını tatmin etmek için değil, İslam uğruna canlarını ortaya koyduğu, komutanların ganimet dağıtımında adaletli olduğu, nefsine hâkim olduğu çağdır. Burada elbette gaza anlatıcılarının savaşa bakışı kast edilmektedir. Altın çağ aynı zamanda, yoksulların karnının doyduğu, Müslümanların içinde camiler ve mescidler bulunan bayındır şehirlerde yaşadığı dönemdir. Gazavâtnâme anlatıcılarına göre altın çağ kahramanlık ve fetih çağıdır; gazilerin gayrimüslimlere karşı savaşmaktan ya da şehit düşmekten çekinmediği, uzak yakın demeden İslam'ı yaymak ya da Müslüman halklara destek vermek için seyahat etmeye üşenmediği çağdır. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'nın her ne kadar kuruluş süreciyle özdeşleştirilen gazâ anlatılarının kurgusal yapısından sapan pek çok yönü olsa da, orada da ideal ve uzak bir geçmişin betimlendiği görülmektedir. Hatta anlatıcının sesinin bu konuda diğer metinlerin anlatıcılarına göre çok daha yüksek çıktığı söylenebilir. Son bölümde bu konuya ayrıntılı bir biçimde değinilecektir.

#### **D. Gazâ Anlatılarında Romans Türünün Araştırılması**

Edebiyat tarihlerinde gazâ anlatıları genellikle destan türü altında sınıflandırılır; ancak metinlerin bu türün hangi özelliklerini taşıdığı üzerinde etraflıca durulmamaktadır. Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini anlamak için tarihî kaynak olarak yararlanılan mensur gazâ anlatılarının hem epik hem de romans özellikleri taşıdığı görülmektedir. Bu bölümde romansın tür olarak özelliklerine değinilecektir.

Edebî türlerin özellikler bakımından birbirlerine neredeyse iç içe geçecek kadar yakın olmaları, sınırlarını çizmenin zorlukları son dönemde edebiyat eleştirisinin en çok tartışılan konularından biridir. Dolayısıyla türlerin kaypaklığının tartışıldığı bir dönemde gazâ anlatılarıyla hangi edebî türler arasında yakınlık kurulabileceğini incelemek başlangıçta mantıklı ya da tutarlı görünmeyebilir. Ancak bu tür bir inceleme, pek çok metnin ciddi bir şekilde incelenmeden sınıflandırıldığı ve bu sınıflandırma tarzının sorgulanmadan kabul edilerek genel geçer bir bakış açısına dönüştüğü Türk edebiyatı kanonunun sorunsallaştırılması ve belki de yeniden biçimlendirilmesi için yarar sağlayacaktır.

Romans ve epikle ilgili türün özelliklerini saptamak için yapılan çalışmalara bakıldığında, eleştirmenlerin büyük bir bölümünün her iki türün de şiirle söylendiği/yazıldığı konusunda hem fikir oldukları görülür. Ancak savaş, kahramanlık ve macera temalı metinlerin ortaçağda hem mensur hem de manzum örneklerine rastlanmaktadır. Dolayısıyla yalnızca şiir formunda yazılmış metinlerin bu türler altında sınıflandırılması, benzer özellikleri taşıyan mensur metinlerin dışarıda bırakılmasına neden olacaktır. Elbette bu durumda şu soruyu sormak da gerekiyor: Şiir, epik ve romans türleri için belirleyici bir nazım biçimi midir? Bu bölümde öncelikle romans türünün yüzyıllar geçtikçe anlamsal açıdan nasıl değişime uğradığı ve hangi özellikleri barındırdığı araştırılacak, daha sonra gazâ anlatılarının

bu türe ne kadar yakın olduğu tartışılacaktır. Bu tez çalışmasının amacı elbette gazâ anlatılarının hangi edebî tür ya da türler altında sınıflandırılması gerektiğiyle ilgili kesin ya da tartışmaya kapalı bir görüş bildirmek değil, yalnızca farklı bir bakış açısı geliştirmenin mümkün olup olmadığını sorgulamaktır.

Öncelikle sözcüğün anlamı üzerinde durmak yararlı olacaktır. Giuseppina Brunetti, romans (*romanzo*) sözcüğünün *romanice loqui* biçiminin fiil halinden türetildiğini, fiilin “yerel dilde konuşmak” anlamına geldiğini belirtmiştir. Yerel dille Latince’den türemiş diller kast edilmektedir: “12. Yüzyılda terim Latince olmayan herhangi bir yazılı veya sözlü biçim için kullanılmaya başlanır” (588). Brunetti, sözcüğünün bu anlamının Latince’den yerel dillere çeviri yapmak biçiminde yorumlanabileceğini de savunur. Sözcük anlamı esas alınacak olursa romans tür olarak yalnızca yerel dillerde üretilmiş metinleri değil, aynı zamanda Latince’den yerel dile çevrilmiş metinleri de kapsamaktadır. 13. yüzyıldan itibaren ise terim yalnızca manzum metinleri değil, yerel dillerde üretilmiş mensur eserleri de sınıflandırmak için kullanılmıştır (589). Yerel edebiyat yalnızca romansın bir edebî tür haline gelmesi için değil, aynı zamanda bireyin ön plana çıktığı bir edebiyatın üretilmesini sağladığı için de önemlidir: “Avrupa’da yazarlar geleneksel edebî türlerin üzerinde çalışıp onlara kişisel ve derin bir vizyon kazandırarak toplumun geleneksel değerlerini eleştirel bir bakışla ele aldılar” (Kishlansky vd., 2003: 329).

Gillian Beer, romansın oyalayıcı, eğlendirici bir tür olması üzerinde durur. Bu savını Chaucer’in “Düşesin Kitabı” hikâyesinin açılış bölümüne göndermede bulunarak destekler. “Düşesin Kitabı”nın girişinde anlatıcı bir türlü uyuyamadığını ve nedensiz bir şekilde kederli hissettiğini söyleyerek ona geceyi geçirmesini, oyalanmasını sağlayacak ve kederini unutturacak bir romans okumak ister (aktaran Beer, 2). Beer’ın *Canterbury Hikâyeleri*’nden alıntıladığı bu bölüm gerçekten de

romansla okur/dinleyici arasındaki ilişkinin niteliğini gerçekçi bir şekilde betimlemektedir. Romans eğlendirici, oyalayıcı yönüyle ilgili ciddi bir tür olarak görülen epikten ayrılır: “Bizi tamamen kendi dünyasının içine çekerek meşgalelerimiz ve engellerimizden kurtarır” (3). Romansın epikten ayrılan bir diğer yönü ise çoğunlukla mutlu sonla bitmesidir. Beer, epik gibi romans kahramanlarının da aristokrat kişilerden seçildiğini belirtir. Ancak epikten farklı olarak romansta soylular okuru/dinleyiciyi temsil etmektedir. Bu nedenle romans hem eğlendirici hem de öğretici bir türdür. Başka bir deyişle, romans alt sınıflardan gelen dinleyicilerin de soylu kahramanlarla özdeşleşebilmelerini sağlar. Beer, bunun nedeninin romansın dinleyiciyle geçmiş arasında bir mesafe koymasından kaynaklandığını sağlar. Dinleyici kahramanların uzak bir geçmişte yaşadığını bildiği için kendisini onlara karşı yabancılaşmış hissetmemektedir (5).

Beer’a göre fiziksel aşk romansın en önemli temalarından biridir. Romans anlatılarında macera mutlaka aşk temasıyla iç içe geçer (3). Beer, romans anlatılarını aristokratik ve popüler olmak üzere iki gruba ayırır. Aristokratik romansların, epikten evrildiğini, pek çok olayın art arda sıralandığı büyük ölçekli anlatılar olduğunu belirtir. Popüler romanslar tek bir hikâyeye odaklanır. Beer, romansın başlangıçta Avrupa edebiyatına özgü bir tür olduğunu, ancak türün sonradan Haçlı Seferleri’nin sonucunda *Binbir Gece Masalları*’yla tanışıp etkisinde kalarak değişim geçirdiğini savunur (6). Beer’ın savı tartışmalı olmakla birlikte romansla *Binbir Gece Masalları* arasında kurduğu ortaklık dikkate değerdir.

Avrupa romanslarıyla benzer biçimde, *Binbir Gece Masalları*’nda çerçeve hikâye ile onunla iç içe geçen alt hikâyelerin çoğu mutlu sonla biter. Yine Avrupa romans anlatılarında görüldüğü gibi, *Binbir Gece Masalları*’ndaki hikâyelerde doğaüstü figürlere önemli bir yer verilir. Şehrazad’ın anlattığı hikâyeler romanslar

gibi eğlendirici, oyalayıcı, sürükleyici (*escapist*) metinlerdir. Semih Tezcan, bu tür macera, gizem ve cinsellik temalı hikâyeleri *trivial* sözcüğüyle nitelendirir. Ancak Tezcan, bu sözcüğü kullanarak bu anlatıları küçümsemek niyetinde olmadığını aksine sözcüğü hem “eğlendirici ve oyalayıcı anlamında kullandığını ve hem de Latince kökenine göndermede bulunarak “üç yol ağzı” anlamında kullanır. Tezcan, üç yol ağzıyla “Türk, Arap ve Fars’ın karşılaştığı, birbirine karıştığı, birbirine tercüme edildiği yer”i kast etmektedir (37). Tezcan, *Binbir Gece Masalları*’nın Türkçe çevirilerinin eğlendirici anlatıların daha çok üretilmesini teşvik ettiğini belirtmektedir. Tezcan’a göre bu anlatılar dinleyicinin/okurun macera isteği ve cinsellik düşkünlüğünü bastırmasını sağlamaktadır.

*Binbir Gece Masalları*’nın Türkçe çevirileri ve *Battalnâme* anlatısının üretim sürecini romansın “yerel edebiyat” özelliğiyle ilişkilendirmek yerinde olabilir; çünkü bu bölümün başında belirtildiği gibi türün kelime anlamını yorumlayanlar bu tür altında sınıflandırılan metinlerin Latince’den çevrilmiş anlatılar olduğunu vurgulamıştır. *Battalnâme*’nin Arap ve Fars edebiyatının çeşitli eserlerinden ilham aldığı üzerinde daha önce durulmuştu. Bu da çevirinin romans anlatılarının gelişiminde ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Ortaçağda çeviri edebiyattan söz ederken elbette bu metinleri günümüzdeki gibi sadık çeviriler olarak düşünmemek gerekiyor. Başka bir deyişle Ortaçağda çeviri yazarların bir metnin olay örgüsünden ya da kahramanlarından etkilenecek yeni anlatılar meydana getirmelerini sağlamıştır. *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme* anlatıcılarının olay örgülerini oluştururken benzer klişelerden yararlanmaları ve bu klişelerin de Arap ve Fars epik anlatılarından ilham alınarak üretilmiş olması gazavâtname anlatıcılarının Arap ve Fars epiklerini dinlemiş kişiler olduklarını ve onlardan ilham alarak Anadolu Türkleri’nin kimliğini yansıtan anlatılar ürettiklerini göstermektedir.

Christine Lee, günümüzde romansın modern gerçekçilikten uzak pek çok metni sınıflandırmak için tercih edilen bir tür olduğunu ileri sürer; bu nedenle antik dönem ve Ortaçağ edebiyatını oluşturan metinlerin Eski Yunan romansları pastoral romans, şövalye romansı gibi alt türler altında sınıflandırıldığını belirtir. Bu durum romansın eleştirmenler tarafından gevşek bir şekilde kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Christine Lee, romansın sosyal ve tarihsel değişimlere göre zaman içinde farklı anlamlar yüklendiğini ifade eder (288). Brunetti, romansın 15. ve 16. yüzyıllarda şövalyelerin maceralarını konu eden hem manzum hem mensur metinleri kucaklayan bir tür haline geldiğini belirtir (589). Lee ise romansın 14. yüzyılda İngilizce'nin söz dağarına dahil olduğunu, hatta bu dönemde romans anlatılarını parodileştiren metinlerin de yazıldığını ifade eder, ancak daha sonra sözcüğün modasının geçtiğine dikkat çeker. 16. yüzyılda sözcüğün seyrek de olsa kimi eleştirmen ve yazarlar tarafından tekrar kullanılmaya başladığı görülmektedir. Ancak kimi eleştirmenler de bugün romans türü altında sınıflandırılan pek çok metni herhangi bir türle tanımlamayı tercih etmemiştir.

16. yüzyılın eleştirmenlerinden George Puttenham romans sözcüğünü diriltten nadir isimlerden biridir. Puttenham, romansı eski zamanlarda geçen manzum hikâyeler olarak tanımlar. Mensur metinleri ise dışarıda bırakmıştır. Benzer biçimde Edmund Spenser da kendisini romans şairi olarak tanımlamamış, eserlerini de “tarihî şiir” olarak nitelendirmeyi tercih etmiştir. Sir Philip Sidney ise, bugün edebiyat kanonunda romans türü altında sınıflandırılan *Orlando Furioso*, *Amadis de Gaula* gibi metinleri “kahramanlık şiirleri” olarak tanımlamıştır (288-9). Bunun yanı sıra, Lee bu yüzyılda “romans”tan türetilmiş olan roman sözcüğünün de modern anlamıyla tamamen zıt bir şekilde kullanıldığını belirtmiştir: “16. yüzyıl okuru gezgin şövalyelerin maceralarının anlatıldığı mensur metinleri romans olarak

tanımlamaktadır” (290). Dolayısıyla 16. yüzyıla gelindiğinde eleştirmen ve yazarlar romansı kavramsal sınırlarını daraltarak yalnızca kahramanlık ve şövalyelik temalı metinleri sınıflandırmak için kullanılan, özel bir türe dönüştürmüştür. 16. yüzyılda pastoral hikâyeler ya da Eski Yunan döneminin uzun anlatıları ise romans olarak adlandırılmamaktadır. Bu dönemde romans kahramanlık, cesaret ve savaş temalı metinleri niteleyen bir terim olarak algılandığı için türün özellikle erkek kitleye hitap ettiği düşünülmektedir (293). Günümüzde ise romans sözcüğü çok daha geniş ve özensiz bir yaklaşımla kahramanlık ve şövalyelikten başka pek çok farklı temanın ve konunun işlendiği uzun anlatıları tanımlamak için kullanılmaktadır. Hatta bugün romans denildiğinde akla ilk olarak aşk temalı, sürükleyici metinler gelmektedir.

Eğer romansın aşk ile yiğitlik temalarının iç içe geçtiği bir tür olduğu tanımı esas alınacaksa, gazâ anlatılarını romans olarak nitelendirmek güç görünmektedir. Dört metinden yalnızca *Dânişmendnâme* bu açıdan romans olarak sınıflandırılabilir. Anlatıcının gazâ temasını renklendirmek ve olay örgüsünü daha ilgi çekici ve sürükleyici hale getirmek için sonradan Müslüman olan Artuhi ile Efrumiyye’nin aşkına, kavuşabilmek için verdikleri mücadeleye ve önlerine çıkan engellere geniş yer verdiği görülür. Dânişmend Gazi’nin onları kavuşturmak için büyük uğraş vermesi de tam anlamıyla romanslardaki şövalyelerle benzerlik göstermektedir. Daha sonra Dânişmend Gazi’nin de Meryem isimli gayrimüslim bir kadına aşık olduğu, ancak Meryem’i Müslüman olması için bir türlü ikna edemediğinden kavuşmaları uzun sürer. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*’de de kahramanların pek çok kez gayrimüslim kızlarla evlendikleri görülür, ancak Battal ve Saltuk’un sevdiklerine kısa sürede kavuştuğu, aşkın metnin ana temalarından biri olmadığı görülür. Battal da Dânişmend Gazi gibi zaman zaman kavuşamayan aşıklara İslam’a davetini kabul

etmeleri şartıyla yardım eder; ancak bu olaylar *Dânişmendnâme* gibi *Battalnâme*'nin olay örgüsünün ana damarını oluşturmamaktadır.

Edebiyat tarihlerinde “çift kahramanlı aşk mesnevileri” olarak adlandırılan mesneviler, aşk temasının baskın çıktığı bir romans tanımıyla değerlendirilmeye daha uygundur. Bu metinler genellikle 17. yüzyıla dek Fars edebiyatından çevrilmiş mesnevilerdir. Nuran Tezcan, bu tür mesnevilerin eski kaynaklarda “ışknâme” olarak nitelendirildiğini belirtir. Fahrî gibi bazı Osmanlı mesnevi yazarları da ürünlerinden “ışknâme” adıyla söz etmiştir (122). Tezcan, gazâ anlatılarıyla benzer biçimde bu mesnevilerin de ortak bir kurgusal yapısı olduğunu, genelde hepsinin olay örgüsünün birbiriyle çok benzediğini ifade eder. Tezcan aşk mesnevileri içinde özellikle “şehzâde aşkı” temasıyla gruplandırılabilir metinlere odaklanarak bunları şövalye romanslarıyla karşılaştırır ve aralarındaki ortaklıklar üzerinde durur. Aşk mesnevilerinde sevgili şehzâdeyi tahta çıkış sürecine hazırlayan figürdür. Şehzâde ona ulaşabilmek adına pek çok macera ve tehlikeye atılır. Şehzâdenin sevgiliye ulaşınca dek edindiği deneyimler ona tahtı elde etmesini sağlayacak eğitimi kazandırır. Şehzâde tahta çıktığında ise kadın kahramanın görevi sona erer: “Bu bağlamda ‘aşk’ın şehzâdeyi tahta taşımada büyük bir rolü vardır (124). Tezcan, benzer yapının şövalye romanslarında da görüldüğünü belirtir. Şövalye hizmetinde bulunduğu lordun eşine ilgi duymaya başlar. Leydi de bulunduğu konumun sınırları elverdiği ölçüde flört eder. Şövalye leydi tarafından takdir edilebilmek, beğenisini kazanabilmek için pek çok maceraya atılır. Bu aşk ilişkisi şövalyenin lordun himayesini kazanabilmesi ve onun iktidarında ilerleyebilmesi için bir eğitim sürecidir (125-6).

Tezcan’ın seçtiği romanslar aynı zamanda kahramanların soylu kişilerden seçilmesi nedeniyle de saray aşkını işleyen Avrupa romanslarıyla karşılaştırılmak



için çok uygundur. Bunun yanı sıra, Osmanlı edebiyatında aşk mesnevilerinin Farsça mesnevilerden çevrilerek uyarlanması romansın bölümün başında belirtilen “yerel edebiyat” (*vernacular literature*) tanımı açısından da ele alınabilir. Özellikle Halil İnalıcık’ın belirtmiş olduğu gibi 15. yüzyılda şairlerin Germiyanlılar’ın himayesine girebilmek için Farsça mesnevileri Türkçe’ye çevirmeleri ve çevirirken yeni bir kurmacaya dönüştürmeleri romans türünün çeviriyle ilişkisi açısından karşılaştırılmaya değerdir: “[...] Türkî dilde edebiyat yaratmak amacıyla Anadolu’daki Selçuklu sarayının Farsça edebiyatına başkaldıran Beyleri, şairlerini Fars edebiyatını ‘Türkî dile’ çevirmeye yönelttiler. Anadolu’daki Türkî edebiyat Farsçadan mesnevi çevirileri ile başladı ve bunun üzerine gelişti” (Tezcan, 2013: 401).

16. yüzyılda romansın şövalyelerin kahramanlık hikâyelerini anlatan bir türe dönüşmesi, romansla epik arasında ayırım yapılmasını güçleştirmektedir. İki türün birbirine yaklaşması eleştirmenler arasında romansın estetik açıdan hem olumlu hem olumsuz biçimde tanımlanmasına neden olmuştur. Bilindiği gibi epik Eski Yunan’dan beri yüksek edebiyat türleri arasında görülmektedir, bu nedenle romans epikle benzer biçimde kahramanlık ve savaş temalarını işleyen bir tür olduğu için kimi zaman epiğin Ortaçağ edebiyat geleneğine göre geliştirilmiş ya da yeniden doğmuş biçimi, kimi zaman da epiğin yozlaşmış hali olarak değerlendirilmiştir (294). Romansın epiğin yozlaşmış hali olduğu düşüncesi, Lisa Golombek ile Meliha Anbarcıoğlu’nun *Şahnâme*’den seçilen kahramanların başından geçen maceraların ve savaşların betimlendiği anlatılarla ilgili görüşleriyle birlikte değerlendirilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi Meliha Anbarcıoğlu, *Gerşasp-nâme* gibi *Şahnâme*’deki kahramanların konu edildiği metinleri taklit anlatılar olarak nitelendirmiştir. Golombek ise bu tür metinleri “ikincil epik” anlatılar olarak adlandırmıştır.

Anbarcıoğlu ile Golombek'in bu metinleri tanımlama biçimleri her ikisinin de onları edebî açıdan değerli bulmadıklarını göstermektedir.

William Paton Ker (1855-1923) romansın kahramanlık çağını betimleyen bir tür olarak Ortaçağda epiğin yerine geçtiğini, özellikle Fransız edebiyatında görülen bir tür olduğunu savunmuştur (3). Başka bir deyişle, Ker epik ve romans arasında büyük bir ayrım olduğunu düşünmemekte, her ikisinin de kahramanlık temalı türler olduğunu dile getirmektedir. Ker'e göre romans ortaçağdaki kahramanlık ve savaş dönemini, yani şövalyelerin çağını işlerken epik şövalyelerden önceki kahramanları ve savaşları resmetmiştir (4). Ker, romansı epiğin arkasından gelen bir tür olarak tanımlayarak farkın işlenen temalardan değil, estetik değer farkından kaynaklandığını savunur. Epiğin kahramanlık ve cesaret gibi temaları etik açıdan yücelterek işlediğini, romansın ise böyle bir amacı olmadığını, yalnızca hayal gücünü öne çıkararak gizemli ve sürükleyici bir olay örgüsü kurgulamayı ve okurun/dinleyicinin eğlenmesini, oyalanmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Ker'in epiği yüksek edebiyatın bir türü olarak olumlarken, romansı ise onun yerine geçen ancak estetik açıdan değeri olmayan metinleri niteleyen bir tür olarak gördüğü anlaşılmaktadır. İki tür arasındaki bu hiyerarşik karşılaştırma eleştirmenler arasında yaygın bir görüş halini almıştır.

Ker, romans edebiyatıyla özellikle Fransız edebiyatının *Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume* gibi *chansons de geste* türü, yine kahramanca eylemleri betimleyen metinleri kast etmektedir. Bu metinlerde ana konu Haçlı seferleridir. Ker, Fransız kahramanlık şarkılarıyla Homerik epik arasında büyük benzerlikler olduğunu ama yine de bu anlatılarda Homeros'un destanlarının derinliği ve samimiyetini bulamadığını ifade eder; çünkü Fransız epik şiirlerinde kahramanların bağımsızlıklarını kaybederek başka bir medeniyetin ve onun dünya görüşünün

güdümüne girdiğini ima etmektedir (21). Ker'in bu ifadesinden bu sefer *chansons de geste*'yle Homeros'un destanları arasında bir karşılaştırma yaptığı ve *chansons de geste*'yi Haçlı zihniyetini yansıttığı için estetik açıdan Eski Yunan epikleri kadar başarılı bulmadığı anlaşılıyor. Ker'e göre epik anlatıda betimlenen kahramanlık çağı gurur ve cesaretin çağıdır. Epikte idealize edilen bu geçmişte ne kahramanın yetenek ve başarılarını engelleyecek bir politik örgütlenme biçimine yer verilir, ne de kahramanın aidiyet duygusundan yoksun hale gelmesine neden olacak kadar toplumdan soyutlanmasına izin verilir (20-1).

Joseph J. Duggan, Ker'le benzer biçimde 11. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar süren "Yüksek Ortaçağ" döneminde kahramanlık şiirinin popülerleşmiş bir biçiminin ortaya çıktığı, buna *chanson de geste* adı verildiğinden söz eder ve çalışmasında bu metinleri romans anlatıları olarak ele alır. Bu tür anlatılarda en çok işlenen dönemlerden biri Charlemagne'in saltanatıdır. Duggan, İspanyol kahramanlık şarkılarında başlangıçta Charlemagne'in Basklara karşı verdiği mücadelenin betimlendiğini, daha sonra düşman kimliğinin değişime uğradığını, Baskların yerini Müslümanların aldığını belirtir. Duggan, İspanyol kahramanlık şarkılarında anlatıcıların İslam'ı son derece çarpıtılmış bir bakış açısıyla yansıttıklarını, bunun onların din hakkında yeterince bilgiye sahip olmamalarından kaynaklandığını ileri sürer (281). Bunun yanı sıra anlatıcıların Haçlı Seferleri'nden yenilgiyle sonuçlananlara hâmlerini utandırmamak adına bilerek yer vermediklerini belirtir. Yüksek Ortaçağ dönemi kahramanlık şarkılarında düşman kitle ağırlıklı olarak Müslümanlardan oluşmakla birlikte, kimi maceralarda kahramanların pagan Cermenlerle çatıştığı görülür (283).

Brunetti, romansın epiğin yerini alan ya da ondan evrilen bir tür olduğu görüşüne karşı çıkar; çünkü ona göre epikle romansı birbirinden ayırmak son derece

basittir. Epik anlatı belirli bir gruba yüceltici bir yaklaşımla hitap ederek aralarındaki bağıllık duygusunu güçlendirmeyi hedefler, bu nedenle epik metinlerde tekrarlara dayalı ritüelistik bir hava vardır. Buna karşılık romans ise efsaneye yaklaşan bir olay örgüsüne sahiptir (590). Brunetti, Goethe ve Lukacs gibi yazarlarla çelişerek epiğin daha dar bir alanda geçtiği romansın ise bütün dünyayı kucaklayan bir anlatı türü olduğunu ileri sürer. Bunun yanı sıra epikte daha sınırlı bir olay örgüsü söz konusuysa, romansta iç içe geçen, karmaşık olaylar dizisine rastlandığını belirtir. Brunetti'ye göre epik anlatıda olaylar arasında kopukluklar bulunurken, romansta olaylar arasındaki bağlantının neden-sonuç ilişkileriyle sağlandığı görülmektedir (590).

Brunetti, Ker ve Duggan'ın görüşlerinden ayrılarak *chanson de geste*'yle romansın eş anlamlı terimler olmadığını savunur. *Chanson de geste*'de anlatıcıyla dinleyici kitle arasında monolojik bir ilişki kurulur. Başka bir deyişle, anlatıcı dinleyici kitlenin dayanışma duygusunu güçlendirmek istediği için dinleyicinin birbirine bağıllık duygularını geliştirecek mesajlar verir. Romansta aksine diyalogik bir üslup hakimdir, farklı türlerin anlatıya dahil edilmesiyle tek sesli yerine çok sesli bir üslup ortaya çıkar. Bu durumda Ker ve Duggan, romansla *chanson de geste*'yi romans anlatılarına benzetirken, Brunetti ise epikle ortaklık kurmayı tercih etmektedir.

Brunetti'nin epik ve romans ayrımını dikkate alarak yukarıda belirtilen özellikleri gazâ anlatılarında da araştırmak mümkün görünmektedir. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*'de maceralar çok geniş bir alanda geçtiği ve kahraman bireysel bir şekilde özgürce dolaşabildiği için her iki anlatının da romansa yakın olduğu düşünülebilir. Yine her iki anlatıda hikâyelerin iç içe geçtiği karmaşık bir olay örgüsü bulunduğu için bu da romansa yaklaştıran bir diğer özelliktir. Ancak her iki

anlatıda kahramanların bütün savaşlara gazâ düşüncesiyle katıldıklarının vurgulanması anlatıcıyla dinleyici kitle arasında bir dayanışma sağlamakta, bu anlatıları epiğe yaklaştırmaktadır. Bu durumda *Battalnâme* ile *Saltuknâme* ikisinin birleşiminden meydana gelen melez bir tür olarak, “romans epik” olarak nitelendirilebilir. *Dânişmendnâme* ve *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’da ise coğrafya daha dar ve gerçekçi bir alanla sınırlıdır. Bu anlatılarda da kahramanların gazâ düşüncesiyle savaşmaları anlatıcı ile dinleyici kitle arasında bağlılık oluşmasına neden olur. Özellikle *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’da anlatıcının hemen her bölümde Hayreddin Paşa ve diğer gaziler için dinleyiciler ve okurlardan hayırdua istemesi, dua bölümlerinin sürekli tekrar edilmesi bu anlatının diğerlerine göre çok daha ritüelistik bir havaya bürünmesini sağlamaktadır. *Dânişmendnâme*’de Artuhi’nin Efrumiyye’ye kavuşabilmek için Müslüman olması ve Dânişmend Gazi’nin onları evlendirebilmek için çaba sarf etmesi olay örgüsünün büyük bir kısmını kaplar, bu nedenle romans aşk temalı bir tür olarak değerlendirilirse, *Dânişmendnâme*’yi de romans epik olarak tanımlamak mümkündür. “Romans epik” bir ara tür olarak eleştirmenler arasında tartışılmaktadır. Ancak “romans epik”in tanımının da bir araştırmacıdan diğerine değiştiği görölmektedir.

Kahramanlık şarkılarının sınıflandırılmasıyla ilgili araştırmacıların fikir ayrılıklarına, kimi zaman epik kimi zaman romans olarak nitelendirilmesine yukarıda dikkat çekildi. Ruth House Webber ise *chanson de geste* olarak anılan Ortaçağ dönemi Fransız ve İspanyol epik anlatılarını “romans epik” olarak tanımlamaktadır. Webber, on dört metnin olay örgüsünü inceledikten sonra “romans epik” için belirlediği özellikleri dile getirir. Bu metinlerde bulduğu ortaklıklara göre romans epik kahramanları şövalyelerdir. Eğer kahraman kibirli bir savaşçıya dönüşürse ya da değersiz eylemler peşindeyse anlatının sonunda hayatını kaybeder. Romans epik

anlatılarında olay örgüsü iki temel hamleden oluşur. Anlatının başındaki kahraman öldürülür ve yerine geçen kahraman onun intikamını alır; ya da bir tek kahramanın iki ayrı görevi üstlendiği görülür. Olaylar ise Hıristiyanlarla Müslümanlar arasında savaşların olduğu dönemlere yerleştirilmiştir (8). Gazâ anlatılarında da kurmacanın arka planında Haçlı seferlerinin ya da Bizans'la Müslümanlar arasındaki çatışmaların betimlendiği görülmektedir. Benzer biçimde hem Battal, hem de Saltuk'un İskender'in mezarını ziyaret ettikleri sahnede anlatıcı aslında güç ve mal mülk gibi dünyevî hiçbir şeyin ölüme karşı koyamayacağını, imparatorlar da dahil olmak üzere herkesin ölümlü olduğunu ima eder. Battal ve Saltuk'a bu sahnelerde ölümlülüğün bilincinde olmaları, dünya işleri üzerinde çok düşünmemeleri ve kibirli olmamaları öğütlenmektedir. *Battalnâme*'de bu mesajlar daha belirgindir; ancak *Saltuknâme* hem onu hem de arkasındaki Arap ve Fars epik geleneğini aşmayı hedefleyen bir anlatı olduğu için bu mesajlar netliğini kaybetmiştir.

Webber, İspanyol ve Fransız epik anlatılarından yola çıkarak romans epiği tanımladığı için, bu özelliklere göre gazâ anlatılarını değerlendirilmek güçtür. Belki de epik ve romansla ilgili genel görüşleri bir araya getirmek daha yararlı olacaktır. Epik daha gerçekçi bir coğrafyada geçer, ana konusu bir devletin ya da toplumun yükselişi ve düşüşüdür. Ana kahramanları ise o toplumun önderleridir. Epik anlatıda savaş sahneleri gerçekçi bir coğrafyada betimlenmiştir. Romansın ise hem gerçek hem de hayalî coğrafyalarda yer aldığı görülür. Romansın kahramana epiğe kıyasla daha çok odaklandığı da söylenebilir. Önceden belirtildiği gibi romans iç içe geçen hikâyelerden oluşan karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir. Bunun yanı sıra aşk ve cinsellik romans edebiyatının önemli temaları arasındadır, genellikle romanslarda aşk hikâyeleri ya evlilik ya da zinayla sonuçlanır. Bütün bu özellikler karşılaştırıldığında *Battalnâme* ve *Saltuknâme*'de belirli bir kahramanın eylemleri ve maceraları

betimlediği ve karmaşık bir olay örgüsü bulunduğu için romans olarak nitelendirilebilir. *Battalnâme* ve *Saltuknâme*'de olayların hem Malatya, Sinop, Kastamonu, İstanbul gibi gerçek mekânlarda kimi zaman da Kaf Dağı gibi hayali yerlerde geçtiği görülür. Bunun yanı sıra kahramanlar zaman zaman Afrika, Çin ve Hindistan gibi uzak ülkelere de giderler; ancak bu memleketler de gerçekçi bir bakış açısıyla değil, egzotik ve hayali bir biçimde betimlenmiştir. Ancak Battal her ne kadar bireysel bir kahraman gibi görünse de, başından pek çok macera geçse de her seferinde Malatya'ya döner. Ganimeti halife ve Emir Ömer'e teslim eder, gazilere de payları verilir. Başka bir deyişle, Battal her ne kadar kendi başına seyahat etmek ve savaşmaktan keyif alan bir kahraman olarak tanıtılsa da, grup bilincini kaybetmediği, aslında bütün amacının Malatyalı gazilerin refahını yükseltmek olduğu sıklıkla vurgulanır. Malatyalı gazilerin de Battal'ın yokluğunda gayrimüslimlerle savaştıkları, hatta halifenin de bazen onlara yardım olarak kendi ordusundan destek gönderdiği belirtilir. Ancak anlatıda Battal'ın yokluğunda Müslümanların gayrimüslimleri yenebildiğine rastlanmaz; Müslümanların gayrimüslimlere karşı savaştan galip çıkabilmesinin ancak Battal'la mümkün olduğu vurgulanmaktadır. Her ne kadar Battal gazilere “hepiniz birer Battalsınız” diyerek morallerini yükseltmeyi tercih etse de, onun vazgeçilmez bir savaşçı olarak betimlenmesi anlatıda epiğin romansla iç içe geçtiğini göstermektedir.

*Saltuknâme*'de ise durum biraz daha farklıdır. *Saltuknâme* anlatıcısı *Battalnâme*'nin kurgusal yapısını başlangıçta adeta bir şema gibi örnek alır; ancak daha sonra anlatının daha kendine has bir çizgide ilerlediği görülür. Saltuk da Battal gibi tek başına savaşmayı ve seyahat etmeyi tercih eden bir kahramandır; ancak onun Battal'dan farklı olarak kimi zaman zorlu çarpışmalardan zaferle çıktıktan sonra gazilerin yanına dönmediği, inzivaya çekildiği görülür. Bu nedenle Hz. Peygamber

ya da Hz. Hızır tarafından rüyasında tekrar gazâyâ çağrılır. Anlatının ilerleyen bölümlerde Saltuk'un kerâmetler göstermeye başladığı haber verilir ve kerâmetleri betimlenmeye başlanır. Dolayısıyla, *Saltuknâme*'de anlatının kimi zaman gazavatnâmeden velayetnameye kaydığı görülür. Tez çalışması için seçilen dört anlatı arasında da en karmaşık ve uzun olay örgüsüne sahip olan *Saltuknâme*'dir.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise gaziler arasında grup bilinci ve savaşın dinî meşrûiyeti sağlam bir şekilde vurgulandığı için, metnin bu yönlerden epiğin sınırları içinde değerlendirilmesi mümkündür. Ancak Osmanlı Devleti'nin donanmasının kuruluş süreci ve devletin Akdeniz ve Kuzey Afrika'da etkin olma mücadelesi bireysel bir yaklaşımla Hayreddin Paşa'nın eylemleri üzerinden anlatılmaktadır. Dolayısıyla, devletin başarısı aslında Hayreddin Paşa'nın başarısı olarak yansıtılır. Başka bir deyişle tarihsel arka planın gerçekten yaşamış bir deniz gazisinin gözünden anlatılması metinde epikten biyografiye geçiş olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra, Osmanlı Devleti himayesindeki deniz gazilerinin Kuzey Afrika'da Avrupa ülkeleri himayesindeki Müslüman yöneticilerle çatışması anlatının temel kaygılarından biridir. Ancak bu kaygı da devletin siyasî kaygısı olarak değil, Hayreddin Paşa'nın bireysel kaygısı olarak yansıtılır bu da metnin yine erken modern bir biyografi olarak değerlendirilmesinin nedenlerinden biridir.



## BÖLÜM IV

### *GAZAVÂT-I HAYREDDİN PAŞA'DA* ROMANS-EPİKTEN BİYOGRAFİYE DÖNÜŞÜM

#### A. Avrupa Kültüründe Biyografinin Gelişimi

Bu tez çalışmasının asıl amacı gazavâtnâmeyi bir tür olarak ele almak ve seçilmiş metinlerin karşılaştırmalı bir şekilde okunması aracılığıyla bu türün nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ortaya koymaktır. *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*'de olay örgüsü epik-romans çizgisinde ilerlerken *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da romans özellikleri görülmemektedir; çünkü her ne kadar korsanların denizdeki yaşamı maceracı bir ruh gerektirse de anlatıcı Hayreddin Paşa'nın Cezayir'deki mücadelesini Battal ya da Saltuk'un eylemlerinde görüldüğü gibi bir macera hevesi olarak göstermektedir. Anlatıcı Hayreddin Paşa'nın Cezayir'de hakimiyet kurmaya çalışan emperyal ve yerel güçlerle rekabet ederken onu yalnızca epik bir kahraman olarak tanıtmaz, aynı zamanda savaş sırasında aldığı kararları, izlediği stratejileri, düşüncelerini de aktararak Hayreddin Paşa'nın Osmanlı Devleti'nin Cezayir'de emperyal bir güç olmasını sağlayan en güçlü ve vazgeçilmez komutan olduğunu ortaya koyarak onu adeta bir biyografi öznesi gibi betimlemeyi

amaçlar. Epik anlatıdan biyografi anlatısına geçiş özellikleri taşıyan bu metinde Hayreddin Paşa'nın da neredeyse kahramandan karaktere dönüşmekte olduğu görülür. Bunun yanı sıra, Rhoads Murphey'nin belirttiği gibi tekil biyografi anlatılarından çok biyografi sözlüklerinin yaygın olarak yazıldığı Osmanlı edebiyatı için *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* anlatısı nadir bir anlatı örneği olarak sayılmalıdır (29). *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da biyografik öğeleri ortaya koymadan önce Osmanlı ve Avrupa edebiyatlarında biyografi türü ve geçirdiği evreleri kısaca özetlemek yerinde olacaktır.

Kişinin hayatının anlatılması, ister kendisi ister bir başkası tarafından üstlenilmiş olsun, mutlaka bir amaca hizmet eder. Elbette (oto)biyografinin temel yazılma gerekçesi yaşamöyküsü kaleme alınan kişinin yüceltilmesidir. Yazar söz konusu kişinin yaşamöyküsünü hazırlarken olaylar, anekdotlar ve belgelerden yararlanır, ancak bu malzemeyi kendisinin belirlediği önem sırasına göre yeniden düzenler, kimilerini eler, kimilerini anlatısının içine dahil eder. Böylece kişiyi yüceltmek için yazılan (oto)biyografinin edinilen bilgilerin anlatıdaki organizasyon biçimi nedeniyle mutlaka başka yan amaçlara da hizmet ettiği görülür: “Her iki durumda da yazma ihtiyacı aynı anlam dizisi üzerinden yer alan güdülerden doğar: itiraf etme, kamuya açma, ifşa etme, teşhir etme, günah çıkarma, şifa arama, aklanma, meşrulaştırma, gerçeği gizleme, kayıt altına alma, ölümsüzleşme gibi” (Aksoy, 2009: 13). Kişinin yaşamında meydana gelen olayların, yakın çevresinde onunla ilgili anlatılan anıların doğruluğunun teyit edilmesi ve bunların içinden bir ayıklama yapılması yazarın sorumluluğu ve tercihiyle ilgilidir. Dolayısıyla yazarın kendisinin ya da bir başkasının geçmişini bir bütün olarak görebilmesi mümkün değildir, elindeki malzemeyi kendi tercihlerine göre düzenleyerek o geçmişi, kendi

göstermek istediği şekliyle okurlar için bir bütün haline getirir: “Yazarın okura sunmak istediği portre bu süreçte belirleyici olacaktır” (14).

Biyografi aslında hayatın kaydedilmesi demektir, bu nedenle ilk bakışta tarihin bir alt dalı olarak görülebilir. Yazılı kültüre bakıldığında sözcüğün yazarlar tarafından “yaşam öyküsü” anlamının dışına çıkacak kadar esnek bir şekilde kullanıldığı görülür. John Garraty, sözcük anlamsal açıdan ne kadar gevşek biçimde kullanılırsa kullanılsın, aslında bir tek geçerli anlamı olduğunu savunur. Garraty, biyografiyi “insanın yaşamının tarihi” biçiminde tanımlayarak biyografinin tarihle karmaşık bir ilişkisi olduğunu, hatta kimin zaman tarihin bir tür mikro-kozmosu işlevini üstlendiğini ileri sürer (3). Lois W. Banner 1960’lı yıllarda Columbia Üniversitesi’nde doktora yaptığı sırada biyografiyle tarihsel bir tür olarak karşılaştığını belirtir (579). İnsanın geçmişini bulunduğu çevreden soyutlayarak anlatabilmesi olanaksızdır. Bireyin hayatı içinde bulunduğu sosyal çevre, zaman ve mekânla şekillenir, bu nedenle biyografi öznesinin hayatı betimlenirken yazar ister istemez o hayatın var olduğu ve şekil bulduğu zaman ve mekâna da değinmek durumundadır, bu da biyografi anlatısının tarihsel arka planını oluşturur. İlerleyen paragraflarda tarihle biyografi arasındaki yakınlık ve aradaki farklılıklara daha ayrıntılı biçimde değinilecektir.

Biyografi türünün ortaya çıkışı 5000 yıl öncesine dayandırılmaktadır. Mısır’da firavunların mezarlarında ünlerini ve zenginliklerini simgeleyen otobiyografi biçiminde yazılmış kayıtlar saklanırdı. Bu metinler her ne kadar otobiyografi biçiminde yazılmış olsa da bireysel bir bakış açısı görülmemektedir, hatta bu metinler aslında gömülme törenlerinin bir parçası olarak hazırlanmaktadır ve esas yazılış amacı krallığın ve kralın yüceltilmesidir: “Mısırlılar, kendilerini kariyerlerinin en üst noktasına erişmiş halde betimleyerek ve başarılarını idealize ederek

piktograflarının tarzıyla benzer biçimde düz ve oransız imgeler üretmişlerdir”  
(Garraty, 1957: 31-2).

Nigel Hamilton, John Garraty’nin görüşünden ayrılarak Mezopotamya’da hüküm sürdüğüne inanılan efsanevî Uruk Kralı Gilgameş’in epik anlatısının yazıya geçirilmiş en eski yaşam öyküsü olduğunu ileri sürer (16). Hamilton, biyografi sözcüğünün Yunanca yaşam anlamına gelen *bio* ile betimleme anlamında kullanılan *graph*’ın birleşiminden oluştuğunu belirtir. Sözcüğün Eski Yunanca’da hiç kullanılmadığını, ortaçağa dek Latince’de nadiren *biographus* veya *biographia* biçimlerinin görüldüğünü İngilizce’nin söz dağarına ise 17. yüzyılın ikinci yarısında girdiğini savunur ve kelimenin sonradan türetilmiş olabileceğini ileri sürer (15).

Biyografi türünün gelişiminden söz ederken Eski Yunan’daki biyografi geleneğine de değinmek gerekir. Eski Yunan toplumu bireye ve rasyonaliteye önem vermesi, kendiliğin farkında olması, tarihe seküler bir bakışla yaklaşmasıyla şüphesiz biyografi türünün ortaya çıkabileceği en elverişli kültür ve medeniyet dairesini yaratmıştır. Ancak Eski Yunan’da üretilen edebî eserlere bakıldığında biyografiye büyük bir önem verilmediği, biyografi türündeki anlatıların az sayıda, bütünlüklü bir kurgusal yapıya sahip olmayan metinler olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle, bireyi ve kendiliği yücelten Eski Yunan entelektüellerinin şaşırtıcı biçimde biyografi yazımıyla pek ilgilenmedikleri anlaşılmaktadır (34). Helenistik dönem biyografilerinde ise ideal bir insan tipinin yüceltildiği, onun aracılığıyla okurlara etik hakkında bilgi verildiği görülür: “Yunanlara göre ideal insan olgun insan anlamına gelmekteydi. Karakterin zaman içinde geliştiğinin farkındaydılar, ancak bu gelişim sürecinin önemsiz olduğunu düşünüyorlardı. Kahramanlarının sıkıcı rutin yaşam biçimini ve hatalarını görmezden gelerek onları kariyerlerinin zirve noktasında resmeden Mısırlılar gibi Yunanlar da insanın yalnızca olgunluk döneminde

odaklanıyor, onu bu nihaî noktaya ulaştıran adımlara ise önem vermiyorlardı” (36). Bunun yanı sıra Helenistik dönem biyografi yazarları biçimsel açıdan da mükemmel eserler üretmeye çalışmışlardır (35). Plutarch tarafından kaleme alınmış olan Yunan ve Romalı devlet adamlarının hayatlarının anlatıldığı *Bioi Paralleloi*, Tacitus’un *De Vita Agricolae*’si, Diogenes Laërtius’un Yunan filozoflar hakkındaki biyografisi ve Svetonius tarafından yazılmış *De Vita Caesarum* Helenistik dönem biyografilerinin genel özelliklerini taşımaktadır. Birgitte Possing, bunların dinleyiciyi etik davranan bir özne haline getirmeyi amaçlayan didaktik anlatılar olduğunu belirtir:

“Merkezdeki figürler ya görevlerini başarıyla yerine getirdiği için övülen ya da hırs ve kibir tuzağına düştüğü için kınanan kişilerdir” (2). Yunan biyografi yazarları, “ideal insan” tipi portrelemeyi amaçladıkları biyografilerinde olgunluk çağındaki kahramanlarını karakter özellikleri değil, eylemleriyle betimlemişlerdir (Garraty, 1957: 38).

Ortaçağda Batı toplumlarının Hristiyanlığa geçişiyle birlikte Eski Yunan ve Roma’nın mirası olan bu seküler biyografi geleneğinin izleri silinir ve Avrupa’da yarı-biyografik dini metinler yazılmaya başlanır. Nigel Hamilton, İncil’i İsa Peygamber’in biyografisi olarak nitelendirir (39). Hz. İsa’nın hayat hikayesi dini biyografilerin yazılmasına zemin hazırlar. İsa’nın hayatını en etkileyici şekilde anlatmak, diğer bir deyişle en güzel İncil’i yazmak ve onu sahiplenmek bir yarışa dönüşür. Din adamları kısa sürede çevrelerini en güzel ve en gerçekçi şekilde yazıldığını iddia ederek birbirleriyle rekabet eden yüzlerce İncil versiyonuyla sarılı bulur, bu nedenle din adamları kanonik olarak tanımladıkları İncil’leri ayırdıktan sonra geri kalanını apokrif olarak nitelendirir ve onları kaleme alanları da heretik olarak ilan edip kınarlar: “Böylece Kutsal Kitap tüm zamanların en çok satan biyografik eseri olma özgürlüğünü elde etti” (Hamilton, 2009: 40). Nasıralı İsa’nın

yaşam öyküsü yazarları diğer dini figürlerin biyografilerini yazmaya teşvik etti: hacıların hayat hikayelerini.

Kilise'nin etkisiyle seküler biyografiler yerini dini biyografilere bırakmış, başka bir deyişle azizler ve şehitlerin hayatları biyografi türünün yeni kaynakları haline gelmiştir. Önceleri çoğunlukla ruhban sınıfı arasında okunan Latince ve Yunanca kaleme alınmış bu metinler 9. yüzyıldan itibaren yerel dillere çevrilmeye başlamıştır (Garraty, 1957: 54-55). Bu anlatıların antik dillerden lokal dillere çevrilmesinin amacı okur-yazar olmayan halkın bu metinler aracılığıyla dindar bir yaşam tarzını benimsemelerini sağlamaktır. Günahların cezalandırılması, hastaların şifa bulması, paganların Hristiyanlığı seçmesi, inancın pekiştirilmesi bu anlatılarda sık karşılaşılan motiflerdir ve bunlar azizlik mertebesine yükselen kahramanın etrafında gelişen olaylarda işlenmiştir. Osmanlı edebiyatında velayetnâme türüyle benzerlik kurulabilecek bu anlatıların (*hagiographies*) amacı ideal bir Hristiyan portresi çizmektir. Bunların tarihle efsanenin iç içe geçtiği anlatılar olduğunu da unutmamak gerekiyor. Hatta azizlerin yaşam öyküleri karşılaştırmalı bir biçimde okunduğunda mucize temasının öne çıktığı anlatılarda belirli bir azize özgü bir mucizenin bir diğer anlatıda başka bir azize de atfedildiği, mucizevî motiflerin anlatılarda tekrarlayan öğelere (*leitmotif*) dönüştükleri görülür. Garraty, mucizevî olayların bir azizden bir başkasına aktarılmasını “müstensihin hatasının bir başkasının [yazarın] kaynağı haline gelmesi” olarak yorumlar (57). Ancak bu anlatıların öncelikle sözlü olarak dolaşıma girdiğini unutmamak, dolayısıyla anlatıcıların performans sırasında benzer motifleri başka azizler için de kullanabilecekleri ihtimalini göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bunun yanı sıra, bir azize atfedilen mucizelerin daha sonra bir başkasına atfedilmesi, o motiflerin dinleyici kitle tarafından etkileyici bulunduğu işaret etmektedir. Başka bir deyişle,

bir başka anlatıcı, etkileyici bir kurgu üretebilmek için hayatını betimlediği azizin portresini benzer motiflerle süslemek istemiş olabilir. Bu tercihi müstensihin hatası ya da anlatıcının tembelliği olarak nitelendirmek indirgemeci bir yaklaşımdır; çünkü bilindiği gibi modern edebiyattan farklı olarak sözlü gelenek önceki anlatıları ve temaları reddederek değil, içine alıp dönüştürerek gelişir.

Ortaçağda yazarların dindar dünya görüşüyle biyografi yazmaları, Eski Yunan ve Roma biyografi geleneğinin izlerinin silinmesine, seküler ve birey merkezli yaşam öykülerinin üretilmesini kısıtlamıştır. Diğer yandan ortaçağda biyografinin dini bir çizgide ilerlemesi bireyin farklı bir şekilde ortaya çıkmasına olanak tanıdı (Hamilton, 2009: 57). Hristiyanlığın önemli inanç mekanizmalarından biri olan “kurtuluş” (*salvation*) düşüncesi itiraf geleneğinin başlamasında etkili oldu. Bilindiği gibi dindar Hristiyanlar günahlarını rahiplere anlatarak onlardan arınabileceklerine inanır, günah çıkarma “kurtuluş” yöntemi olarak görülmektedir.

Otobiyografi türünde verilebilecek ilk örneklerden biri de yine dindar bir kişinin ürünüdür. Aziz Augustinus *İtirafı*’nda gençliğinde şehvet düşkünü olduğundan ve işlediği günahlardan söz eder ve daha sonra nasıl dindar bir yaşam tarzına yöneldiğini ve bu süreçte yaşadığı dönüşümü okurlarla paylaşır. Her ne kadar Augustinus, bu metni herkesi Hristiyanlığa ve dindar bir yaşam sürmeye özendirmek için yazmış olsa da yazarın geçirdiği dönüşüm sürecini betimlerken okurları iç dünyasındaki çatışmalar ve değişime davet ettiğini görür ve henüz 4.-5. yüzyıllarda bireyin ve kişiliğin oluşum sürecinin betimlendiği bir anlatıya tanıklık ederiz: “Bu kitapta, kendi başına düşünüldüğünde önemsiz gibi görünen ayrıntıların bir kişiliğin oluşması çerçevesinde değerlendirilince nasıl anlam kazandığını görürüz. Yazar ‘Ben kimim?’, ‘Nasıl böyle oldum?’ sorularını cevaplandırmaya çalışır” (Aksoy, 2009: 15).

Aziz Augustinus tobiyografisinde gençlik dönemindeki günahlarını samimi bir dille okurlarla paylaşır ve daha sonra nasıl dindar bir yaşam tarzına yöneldiğini anlatır. Augustinus okurlarla geçirdiği dönüşümü paylaşırken bir nevi günah çıkarmış olur ve onlara nasıl arındığını aktarmıştır. Augustinus'un anlatısıyla birlikte (oto)biyografi itiraf geleneğine aracılık edebilecek bir türe dönüşür, bu da bireyin eylemleri ve düşünceleriyle dini bir çizgide de olsa yeniden görünür olmasını sağlar. Hem de Augustinus'un başlattığı bireyin kendisine ve yaşama yönelik derin düşüncelerin aktarıldığı, itiraf temalı biyografi geleneği eski Yunan ve Roma kültüründen farklı olarak yalnızca aristokratların, askerlerin ve entelektüellerin değil sıradan, halktan dindar kişilerin de (özellikle kadınların) birey olarak anlatıda görünebilmelerini olanak tanımıştır (Hamilton, 2009: 56). İtiraf geleneği 17. yüzyılda da biyografi türü üzerinde etkisini daha da güçlü bir şekilde hissettirmektedir; çünkü reform hareketlerinin sonucu olarak karşımıza çıkan püritanizm bireyin Tanrı ile yüzleşmesini sağlayarak günahların yazı yoluyla açığa vurulmasını desteklemiştir: “Böylece bu öğreti insanların iç dünyalarını, kaygılarını, korkularını açığa vurmalarını bir gelenek haline getirdi. Bu da Avrupa’da bir itirafname edebiyatı doğurdu” (Aksoy, 2009: 15).

Aziz biyografilerinin bir başka Hristiyan coğrafyada kahramanlık temasıyla iç içe geçtiği görülür. Rusya’da, Tatarların işgalinden sonra Kilise vatanseverlik duygusunun özgürce ifade edilebildiği bir ortam işlevi gördü. Bu da azizlerin biyografilerinde tematik bir değişim yarattı, azizlerin hayatları yalnızca mucizelerle değil, aynı zamanda askerî alanda gösterilen kahramanlık motifleriyle süslendi ve dinî mucizeler askerî başarılarla ve kahramanlık motifleriyle iç içe geçerek epik bir nitelik kazandı. Böylece bu dönem biyografilerinde daha grafik bir üslup ile gerçekçi bir bakış açısının ortaya çıktığı görülmektedir (Garraty, 1957: 59-60).



Rusya’da aziz biyografilerinin epik temalarla birleşmesi gaza anlatılarıyla benzerlik göstermektedir; çünkü gazavât-nâmelere bakıldığında kahramanın hem savaşçı hem de veli kimliğine sahip olduğu görülür.

Birgitte Possing, her ne kadar Avrupa’da bu dönemde Kilise’nin yönlendirmesi ve teşvikiyle anlatıcı/yazar çevresinin azizlerin yaşamöykülerine odaklanması nedeniyle biyografi türünün bu anlatılarla iç içe geçerek dini bir çizgide ilerlediği görülse de, azizlerin hayatlarının anlatıldığı 9. yüzyılda prenslerle imparatorların hayatlarının anlatıldığı seküler metinlerin de yazılmaya devam edildiğini belirtir. Einhard tarafından kaleme alınmış *Vita Caroli Magni* bu tür biyografilere örnek olarak verilebilir (3). Yine de ortaçağ yazarlarının özellikle ilk dönemlerde Eski Yunan ve Roma kültürüne ilgisiz kalarak Hıristiyanlığı yücelttikleri görülür. Örneğin, Aziz Antonius’un yaşamını kaleme alan tarihçi Athanasius Yunanlar gibi denizlere açılmanın gerekli olmadığını, erdem ve bilgiye Cennet’in Krallığı’nda ilerleyerek erişebileceklerini savunur (Hamilton, 2009: 55).

Avrupa’da eski Yunan ve Roma’nın biyografi geleneğine dönüş Rönesans’la birlikte başlar. Plutarch’ın ünlü biyografisi bu dönemde Avrupa dillerine çevrilir; bu dönemde birey felsefe, edebiyat ve diğer sanat dallarının odak noktası haline gelir. Bireyi tanıma süreci dolayısıyla kişinin kendisini anlamaya çalışması bu dönemden itibaren entelektüellerin temel kaygısı haline geldi. Rönesans’la birlikte biyografi yazarları da dikkatlerini hacılara değil, seküler bireylere yoğunlaştırır (Hamilton, 2009: 61). Matbaanın icat edilmesi de yazma ve okuma eylemlerinin bireysel alana taşınmasını sağlamış, bu gelişme (oto)biyografi türünde yeni bir açılım meydana getirmiştir: “Batı’da modernleşme süreci ile birlikte okuma-yazma, kendisi hakkında konuşma, kendine özel bir alan yaratma, dolayısıyla birey olma fikri gelişti. Ama bu dönemde birey denince akla gelenler, erkeklerdi. Yazmak, kalem kullanmak erkek

işiydi” (Aksoy, 2009: 16). İtalyan Rönesans’ının yansıması olarak ortaya çıkan seküler ve birey merkezli biyografi türü 17.-19. yüzyıllar arasında büyük bir gelişim gösterdi. 18. yüzyılın sonlarında J. Boswell tarafından yazılan Samuel Johnson’ın biyografisi modern anlamda bugün dahi beğenilen ve övülen metinlerden biridir.

19. yüzyılda biyografi eleştirmenler tarafından tür açısından derinlikli biçimde tartışılmaya başlar, tarihle biyografi arasındaki yakın ilişki de bu yüzyıldan itibaren en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Thomas Carlyle, derslerinden *oluşan On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (Kahramanlar, Kahramana tapınma ve Tarihte Kahramanlık Üzerine) adlı kitabında biyografinin tarihin alt dalı olduğunu, çünkü bu tür metinlerde bireyin hayat yolculuğunun tarihinin anlatıldığını savunur. Boswell ise Dr. Johnson’ın yaşam öyküsünü betimlerken biyografinin sanat dalı olduğunu ileri sürer; çünkü Boswell’a göre biyografi yazarı adeta bir ressam gibi okurlara hayatını anlattığı kişinin estetik bir portresini çizme gayretindedir (Possing, 3).

## **B. Osmanlı Kültüründe Biyografi ve Tarih Yazımı Geleneği**

Avrupa edebiyatında Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte biyografinin Rönesans’a kadar nasıl dinî bir çizgide ilerlediği ve Hz. İsa’nın yaşam öyküsünün Ortaçağ aziz biyografilerinde ne kadar ilham verici olduğundan yukarıdaki bölümde söz edilmişti. İslam kültüründe biyografinin gelişimine bakıldığında benzer biçimde Hz. Peygamber’in hayatının yalnızca biyografi değil tarih yazımı için de ilham kaynağı olduğu görülmektedir: “Çünkü İslâm tarihçiliği, Hz. Peygamber’in hayat ve faaliyetlerinin incelenmesiyle yani biyografi ile başlamıştır. Kısacası İslâm tarihinin kaynağını, hadis toplamada, özellikle de Hz. Peygamber’in gazâlarına ait hadislerin toplanmasında aramak gerekir” (İsen, 2010: 4). Başka bir deyişle, İslam kültüründe

tarihin hadîs geleneğinden doğduğuna inanılmaktadır. Hatta başlangıçta İslamî tarih metinleri din adamları ve muhaddisler tarafından kaleme alınmış, daha sonra sarayın tarih yazımı için resmi görevliler belirlemesiyle tarih yazımı, biyografiyle arasına mesafe koyarak değişim geçirir. Siyasî tarih hanedanların atadığı özel görevlilerle resmi tarih yazımı alanına girince biyografi din adamlarının yaşamlarına ve etkinliklerine odaklanan bir türe dönüşür:

Onlar dünyevi, bazan da dinsiz siyasi yapı yerine peygamberin vârisleri olan ulemanın hayatlarını anlatmayı gerçek tarihçilik olarak algıladılar. Bu niyetle daha çok bir grubun ya da bir sınıfın mensuplarını bir araya getiren eserler yazılmaya başlandı (İsen, 2010: 5).

Osmanlı tarihçiliğinin bir kolu olan hal tercümeleri de bu değişimle ağırlıklı olarak ulemanın ürün verdiği bir türe dönüşür. Sarayın biyografiyle siyasî tarih yazımı arasına mesafe koymasıyla birlikte biyografi din bilginlerinin, fakihlerin, muhaddislerin ve velilerinin yaşamlarının anlatıldığı bir edebî alana dönüşür. Bu tür anlatılar ulemadan çok sayıda kişinin hayatıyla ilgili bilgilerin verildiği sözlük biçiminde düzenlenmiş eserlerdir. Daha sonra biyografi yalnızca din âlimlerinin hayat öykülerinin toplandığı bir tür olmaktan çıkar şehirlerin önde gelen, ünlü sâkinlerinin, şairlerin, doktorların, matematik bilginlerinin yaşamları ve ürünlerinin derlendiği, toplumun farklı katmanları ve meslek gruplarından insanların hayatlarının konu edildiği ansiklopedik içeriğe sahip bir türe dönüşür: “Hatta öyle ki zamanla toplumun hemen her önde gelen kesimini ele alan bir nevi ‘grup biyografileri’, yahut lügatler oluşturulmuştur” (Emecen, 1999: 84).

İslam dünyasında üretilen, insanın yaratılışıyla açılan genel tarih metinlerinde ise biyografinin de yer almaya devam ettiği görülür. Örneğin, Molla Câmî tarafından yazılan, sekiz bölümden oluşan *Bahâristân* aslı biyografik eserin yedinci bölümü şairlere ayrılmıştır (İsen, 2010: 6). Önceleri sultanların hanedan tarihleri için saraya bağlı kâtipler görevlendirmesiyle biyografi tarih yazımında ihmal edilen, mesafeli

yaklaşılan bir türe dönüşse de tarih kitaplarına, vekayinâmelere hal tercümelerinin eklenmesi tarih yazımına farklı bir anlayış getirmiştir. Hanedan tarihlerinin yanı sıra yazılan diğer siyasî tarih anlatılarına da hal tercümelerinin eklenmesi bir geleneğe dönüşerek devam etmiştir (Emecen, 1999: 84).

Arap edebiyatında biyografik metinlerin tarihin bir dalı olarak değerlendirildiği görülür; İslam kültüründe yaşam öyküsü en temel tarihi kaynak olarak düşünülmektedir, yaşam öyküleri içinde en kıymetli olan şüphesiz Hz. Muhammed'in yaşamıdır. Arap edebiyatında Hz. Muhammed'le ilgili biyografilerde en çok megâzi adı verilen askerî deneyimlerinin öne çıkarıldığı görülür. Dolayısıyla Peygamber'in yaşam öyküsünün kaleme alınmasının amacı O'nun gazâ etkinliklerinin anlatılmasıdır.

Arap edebiyatının “altın çağı” olarak nitelendirilen 8 ile 10. yüzyıllar arasında üretilen eserlere bakıldığında nesir edebiyatı alanında üç farklı geleneğin izlendiği görülür (Gibb, 1966: 52). Birinci alanda kent sâkinleri tarafından beğeniyile dinlenen ve okunan centilmen bir insan tipinin üretilmesini ve onun için gerekli olan davranış kurallarının öğrenilmesini hedefleyen eğlenceli hikâyelerden oluşan zengin bir âdâb edebiyatı altında üretilen eserler bulunmaktadır. İkinci olarak Arap filolojisi alanında gramerle ilgili üretilen metinler söz konusudur. Üçüncü alanı ise Hz. Peygamber'in hayatını gelenek olarak takip eden metinler oluşturmaktadır. Hukuk kitapları ve siyer geleneğini oluşturan metinler bu alanda sınıflandırılabilir. Bu dönemde tarih bağımsız bir bilim dalına dönüşür. Hz. Muhammed'in hayatı Arap tarihinin ana konularından biri sayılmaktadır. Bu döneme dek Hz. Peygamber'in yaşamıyla ilgili pek çok biyografik eser yazılmıştır, ancak en kapsamlı biyografik eser 8. yüzyılda Muhammed bin İshak tarafından kaleme alınmıştır (57). *El meb'aşüvel megâzi* adlı eser, güney-Arabistan'da anlatılan efsaneleri ve Musevî

kaynaklarında verilen bilgilerden yararlanılarak hazırlanmış Hz. Muhammed'den önceki peygamberlerin biyografileriyle başlar. Daha sonra Hz. Muhammed'in Mekke ve Medine'deki eylemlerine yer verilir. Hz. Peygamber'in savaşları eserin odak noktasını oluşturmaktadır. Mısırlı derlemeci İbni Hişâm'ın 9. yüzyılda İbni İshâk'ın eserini kaynak alarak yazdığı Siret-i İbni Hişâm adlı eseri de "Peygamber biyografileri" (siyer) arasında temel referans kaynağı olarak görülen bir metindir. Yine aynı yüzyılda Medine Okulu'yla ilişkilendirilen âlimlerden biri olan Vâkidî'nin yazdığı megâzi temalı biyografik eser de bu dönemin önemli tarihi kaynaklarından biridir. Vâkidî yalnızca Peygamber'in gazalarını betimlemekle kalmayıp İslam'ın ilk iki yüzyılında öne çıkan kişileri ve olayları hem sözlü hem de yazılı kaynaklardan yararlanarak aktarmıştır (58). Megâzi literatüründe yazarların Peygamber'in savaşlarını "eski savaş zamanları" olarak nitelendirerek özlemle andıkları, o dönemlerin savaş anlayışını dinleyici/okura bir tür "altın çağ" olarak sundukları, Peygamber dönemindeki savaşları epik bir anlatım tarzıyla betimledikleri görülmektedir.

Osmanlı edebiyatına da bakıldığında gazavâtnâmelerde kahramanların yaşam öykülerinin epik bir üslûpla betimlendiği görülür. Bu anlatılarda kahramanın doğuşundan ölümüne dek eylemleri kronolojik bir biçimde dinleyici/okura aktarılır; ama öne çıkarılan eylemler askerî eylemlerdir. Bu anlatılar aracılığıyla okura/dinleyiciye kahramanın gayrimüslimlerle savaştan kaçınmayarak ve dindar bir yaşam tarzı sürdürerek Hz. Peygamber'in hayatını örnek aldığı onun yaşam biçiminin izinden gittiği ima edilir. Öyleyse Arap edebiyatından beri süregelen biyografi ve gazâ edimi arasındaki yakın ilişki göz önünde bulundurulursa, Osmanlı edebiyatında yazılan gazavâtnâmeleri epik ve askerî biyografiler olarak ele almak mümkün görünmektedir. Gazâvâtnâmeyi Osmanlı'da üretilen biyografilerin bir kolu

olarak görmek türün yapısı ve gelişimi açısından da tutarlıdır; çünkü Osmanlı edebiyatında kişilerin hayatlarının meslek gruplarına göre ayrılıp derlendiği biyografi sözlüklerinin yazılması çok yaygındır. Velilerin, şairlerin, matematikçilerin, müzisyenlerin hayatları ve ürünleri bazen aynı eserde bölümlere ayrılarak bazen de ayrı ayrı eserlerde gruplandırılarak kaleme alınmıştır, ancak her seferinde bir sınıflandırmaya tabi tutulduğu açıktır.

Arap edebiyatında aynı yüzyıllarda âdâb alanında üretilmiş seküler biyografik sözlüklere de rastlanmaktadır. Âdâb edebiyatının önde gelen isimlerinden Câhiz'in öğrencisi olmuş, tarihçi ve astronom İbn Kuteybe, *eş-Şi'r ve 'ş-şu'arâ* başlıklı biyografik eserinde İslam öncesi ve sonrası şairlerin yaşamları ve şiir türleri hakkında bilgiler vermiştir. (Yazıcı, 1999: 147). Ancak gazâ anlatıları görüldüğü üzere megâzi geleneğiyle ilişkili olduğu ve yoğun bir din propagandasının hakim olması nedeniyle seküler biyografi geleneğine tez çalışmasının konusundan uzaklaşmamak adına değinilmeyecektir.

### **C. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da Biyografinin Gelişimi**

Seyyid Murâdî'nin anlatısı Oruç ve Hayreddin Reis'in babalarının Midilli'yi fethetmesiyle açılır. Babaları, Midilli'yi fethettikten sonra oradaki kaleleri korumakla görevlendirilmiş askerlerden Yakup Ağa'dır. Başlangıçta Midilli'nin fethinin ardından adayı ele geçirmek için savaşılan askerlerin bir bölümü adada kalıp emniyeti sağlamak için gönüllü olsa da, daha sonra bu yaşam biçiminin onları sıkımsa başladığı görülür; çünkü adaya sonradan gelen gaziler kendilerine orada evlenme ve aile kurma izni verilmediği için ada halkıyla kaynaşmamaktadır, bu da onların yalnız bir yaşam sürmelerini ve orayla aidiyet ilişkisi kuramamalarına neden olmaktadır. Anlatıcı bu nedenle Midilli'deki gazilerin saraya bu konudaki

sıkıntılarını anlatan bir arzuhal gönderdiklerini, Fatih Sultan Mehmet'in gazilerin şikayetlerini haklı bulduğunu ve gönderdiği fermanda onların adada yaşayan gayrimüslim kızlarla evlenmelerine izin verdiğini aktarır: "Ol hisârda muhâfız kalan kullarum kal'a-yı mezbûre keferelerinde her kimde ki güzel kız var ise begenüp emri ma'rûf üzere nikâh idüp alalar, eger eyilük ile virmezler ise cebren ve kahren alalar ammâ şöyle ki şerî'ata muhâlif olmaya, şerî'at üzere te'ehhül eyleyeler tâ kim ol zemân birbirleriyle ünsiyyet-i tâm idüb kal'a-yı mezkûreyi hıfz u hırâset eyleyeler" (Yıldız, 1993: 47). Bu fermanla verilen iznin ardından Yakup Ağa adadan gayrimüslim bir kızla evlenir ve İshak, Oruç, Hızır (Hayreddin) ve İlyas isimli dört çocukları olur.

Anlatıcının Hayreddin'in babasının Vardar Yenice'li, annesinin ise Midilli'li olduğunun altını çizmesi bu metni diğer gaza anlatılarından ayıran ve onu gerçekçi bir biyografiye yaklaştıran en önemli özelliklerden biridir. Çünkü anlatıcı her ne kadar metnine "gazavât" başlığı vererek diğer gazâ anlatılarının tarz ve olay örgüsünden haberdar olduğunu gösterse de, Hayreddin'in soyunu Battal, Ebu Müslim, Dânişmend ya da Sarı Saltuk gibi ünlü gazilerin olduğu döneme kadar götürmek yerine Fatih Sultan Mehmed döneminin Balkan gazilerinden birine dayandırmakla yetinmesi önemli bir kırılma noktasıdır. Burada elbette Hayreddin Paşa'nın babasının Balkan gazilerinden biri olduğu bilgisinin kurmaca olduğu düşünülmemektedir, ancak anlatıcı daha önceki epik geleneğinden haberdar olarak Hayreddin Paşa'nın soy ağacını yalnızca babasına dayandırmak yerine epik geçmişe eklemlenmeyi ve efsanevî kahramanlarla ilişkilendirmeyi tercih edebilirdi. Örneğin, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de soy ağacını Horasan dervişlerine dayandırarak kimliğini, kendisini mitik bir geleneğe eklemlediğini görürüz. Dolayısıyla muhtemelen İslam sonrası epik gelenek hakkında yeterince bilgi sahibi olan bu

metnin anlatıcısının Hayreddin Paşa'nın soy ağacını önceki epik kahramanlarla ilişkilendirmeyi reddetmesi ya da tercih etmemesi onun gerçekçi bir biyografi yazmak ve "Osmanlı kimlikli" bir gazi portresi çizmek niyetinde olduğunu göstermektedir. Hayreddin Paşa'nın soy ağacının Osmanlı askerine dayandırılması edebî gelenek açısından da büyük bir kırılmadır; çünkü anlatıcı onun soy ağacını daha eski bir geçmişe götürmeyi reddederek aynı zamanda Arap ve Fars epik geleneklerini de reddetmiş olur.

Anlatıda epik gelenek açısından görülen bir diğer kırılma ise anlatıcının Oruç ve Hayreddin Reis'in çocukluk ve ergenlik dönemlerinin neredeyse tamamen es geçmesidir. Bu nedenle okurun/dinleyicinin onların denizciliğe karşı nasıl merak duymaya başladıkları, dinî ya da askerî bir eğitim alıp almadıkları ilgili soruları cevapsız kalır. Bu da yine epik gelenek açısından gaza anlatılarının olay örgüsüne yönelik ikinci bir reddiyedir; çünkü önceki bölümlerde ayrıntılı biçimde söz edildiği gibi *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*'de her metinde verilen ayrıntıların oranı değişse de mutlaka kahramanın çocukluk ve ergenlik dönemlerine ilişkin olaylar betimlenir ve onun gaziliğe küçüklüğünden beri yatkın olduğu okura/dinleyiciye örnek gösterilen bu olaylar aracılığıyla ima edilir. Kahramanın ilk kez ergenlik döneminde yiğitliğini ve silahşorluk yeteneğini göstermesi diğer üç anlatıda karşımıza çıkan önemli epik motiflerden biridir. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* anlatıcısı ise, Oruç ve Hayreddin'in çocukluk ve ergenlik dönemlerine ilgi göstermeyerek doğrudan doğruya Oruç Reis'in Ege Denizi'nde ticaretle uğraştığı gençlik dönemine ve o yıllarda Rodos şövalyelerine esir düşmesine odaklanır.

Daha önce de belirtildiği gibi Seyyid Murâdî, bu metni Kanûnî Sultan Süleyman'ın emri ve Hayreddin Reis'in isteğiyle yazdığını aktarır. Sultan Süleyman'ın bu biyografiyi yazdırmasındaki amaç iki kardeşin Kuzey Afrika ve



Akdeniz’de savaşları ve elde ettikleri zaferlerinin betimlenmesinin yanı sıra, Hayreddin ve Oruç Reis’in kimler yüzünden isyan ettikleri ve bunların sebeplerinin eksiksiz olarak kayda geçirilmesidir:

İmdi sen ve karındaşun nice hurûc idüb zuhûrınıza ve hurucunuza  
sebeb ü ‘illet ne idüğün ve ne kimseler idüğün kul tâ’îfesindenmidür  
yohsa hâricîdenmidür, aslı ve fer‘ı ile bu zemâna gelince dahî berde ve  
bahrde kalîl ve kesîr her ne denlû gazâlar oldı ise mine-l-evveli ilâ  
âhirihi bî-kusûr ve-lâ kesîr gerek nazmile ve gerek nesrile bir kitâb  
düzüb âsitâne-yi sa‘âdetüme irsâl idesin kim selef-i mâzîde inşâ olan  
tevârihlerle hazîne-yi âmiremde teberrûk bulunsun (Yıldız, 1993: 46).

Buradan yola çıkarak biyografinin yazılmasının görünür niyetinin Hayreddin ve Oruç Reis’in neden devlete isyan ettiklerinin ve bunda kimlerin rol oynadığının ortaya konması, böylece iki denizcinin aklanmasıdır. Bugün Seyyid Murâdî’nin kim olduğu hâlâ tam olarak bilinmemekte, Kanûnî Sultan Süleyman’ın da gerçekten bu gerekçeyle böyle bir metnin kaleme alınmasını emrettiğine ilişkin bir belge bulunmamaktadır. Dolayısıyla, yazarın padişahın ağzından aktardığı bu gerekçe aslında kendisinin bu biyografiyi yazma niyeti olarak düşünülebilir. Bu gerekçe ister hükümdar ister Seyyid Murâdî tarafından sunulmuş olsun, önemli olan bu metinde – önceki bölümde ayrıntılı biçimde ele alındığı gibi Avrupa’da da biyografilerin yazılmasının arkasındaki en tipik sebeplerden biri olan – bir aklanma sürecinin anlatılmasıdır.

Metnin yazılış sebebi, Oruç ve Hayreddin Reis’in ailesi hakkında verilen bilgiler anlatıcı tarafından bir solukta geçildikten sonra okur/dinleyici kendisini Oruç Reis’in Rodos şövalyelerine esir düşmesi ve esaretten kurtuluncaya kadar başından geçen maceraların içinde bulur. Bu maceralar sırasında Hayreddin Reis’in geri planda kaldığı, gayrimüslim bir tüccar aracılığıyla kardeşi hakkında bilgi almaya ve onu kurtarmaya çalıştığı görülür. Bu maceralar sırasında anlatıcı Oruç’un ruh halini, esaretten nasıl bunaldığını canlı bir şekilde betimleyerek yine gaza anlatılarının epik

kahraman tipinde kırılma yaratır. Çünkü *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*'de de kahramanlar zaman zaman esir düşerler, hatta Battal ve Saltuk'un Bizans ya da diğer memleketlerin hükümdarlarının emriyle yakılma ya da denizde boğulma gibi tehlikelerle pek çok kez yüz yüze geldikleri aktarılır. Ancak okur/dinleyici ne Battal, ne de Saltuk'un ölümle burun buruna geldikleri anlarda bile en ufak bir şikâyetle bulunduğu, sızlandığına tanık olur, aksine kahramanların bu tehlikeli anlarda bile kurnazlıklarını kullanıp çeşitli hileler deneyerek gayrimüslimleri öldüklerine inandırdıkları, bir süre sonra karşlarına çok daha güçlü bir şekilde çıkarak onları şaşırttıkları görülür. Bu nedenle *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da kahramanların diğer gaza anlatılarına kıyasla daha gerçekçi ve insani özelliklerle resmedildikleri söylenebilir. Bunun yanı sıra, Oruç Reis'in esaret deneyimi o dönemde esirlere nasıl davranıldığıyla ilgili de bilgi vermektedir:

Şimdi yeni kovarnador-ı mel'ûn-ı ebedî emr idüb Oruç Re'îsi yiraltına alub eşedd-i 'ukûbet birl eziyyet itmeğe başladılar, şöyle ki elinde ayağında boğazında ağır demür zencîrler urub bend-i belâya giriftâr eylediler. Ve ölmeyecek kadar nân virürler idi. Mürd olan kovarnadorun gününde eyü geçer idi, ayağında bir bilezik halka hafîf demür var idi, hemân esîr olduğu bellü olmak için. Çokluk hizmet bile işlemezdi. Şimdi Oruç Re'îs-i derdimend yiraltında kendü kendüsine aglayub tazarru' idüb "Yâ Rabb bu ahvâl nedür ve bana bu rahne nereden geldi?" diyü ağlardı (Yıldız, 1993: 49).

Bu betimleme paragrafı Oruç Reis'in insanî bir kahraman olarak resmedilmesine örnek olarak gösterilebilir. Ancak buradan yola çıkarak anlatıcının Oruç ve Hayreddin Reis'in yaşam öykülerini anlatırken epik motiflerden uzak durduğu sonucuna da ulaşmamak gerekir; çünkü anlatıcı ilerleyen bölümlerde onların cesaret ve kahramanlıklarını gösteren pek çok olaydan da söz etmektedir. Hatta Oruç Reis'in esir düştüğü sırada bile kendi içinde ne kadar sıkıntılı ve kaygılı olduğu gösterilse de, Rodos yöneticilerine karşı cesur bir duruş sergilemekten vazgeçmediği görülür. Oruç, çok ağır şartlar altında esir tutulduğuyla ilgili şikâyetlerini ve azat edilme

isteğini Rodos yöneticisine bildirmek ister. Rodos yöneticisi onun görüşme talebini olumlu karşılar. Oruç, Rodos yöneticisine “beni yine kendüme sat!” der (50).

Yönetici talebini olumlu karşılayarak onunla fiyat pazarlığına oturur. Oruç Reis, işte bu noktada, daha fazla eziyet çekme ve daha ağır koşullar altında esaret sürme riskini göze alarak yöneticiye karşı cesur bir duruş sergiler ve ona esprili bir şekilde ona şu teklifte bulunur: “Sana bütün Rûm ilini arpalık ve Anadolu’yı ceb harclığı virdikten sonra dahî nukut olmak üzere yüz bin Rus altını vireyim!” (50). Başka bir deyişle, Oruç Reis gayrimüslim otoritesiyle mücadele edecek hiçbir gücü olmadığı halde bile yöneticiye alaycı bir teklifte bulunarak korkusuzluğunu, epik kahramanlar gibi davrandığını gösterir.

Bu metni diğer gazâ anlatılarından ayıran bir diğer fark anlatıcının zaman zaman Oruç ve Hayreddin Reis’in karakter özellikleri hakkında bilgiler vermesidir. Oruç Reis pek çok yabancı dil bildiği için forsa olduğu gemide gayrimüslimlerle çok iyi anlaşır, onun gemideki mürettebatla kaynaşabilmesi yalnızca yabancı dil bilmesinden değil, aynı zamanda arkadaş canlısı ve hoş sohbet biri olmasından kaynaklanmaktadır: “Ammâ Oruç Re’îs bir şen ü şâh tabî‘atlu adam olmagıla galyatanun kapudanı ile dahî büyük kâfirlerle mizâc alışdırub anlarla ünsiyyet eylemişler idi. Zîrâ niçün ki Oruç Re’îs her lisânda mâhir idi, Urûmca lisânı üzere dahî yektâ idi. Hâsıl- kelâm tatlu kişi olmagıla bir kerre konuşan kimse ayrılamaz idi” (51).

Oruç Reis fırtına sayesinde gemiden kaçmayı başarır ve yeniden korsanlığa döner. Ancak anlatıcı tarafından korsanlık ve ticaretle uğraşmak isteyen kişilerin denizde yalnızca kendi güç ve olanaklarıyla varlığını sürdürebilmesinin mümkün olmadığı yansıtılır. Başka bir deyişle denizlerde ticaret gemilerini korsanlıkla ele geçirebilmek için devletlerin hamiliğine ihtiyaç duyulmaktadır. Osmanlı Devleti’nin

şemsiye altına girinceye kadar da Oruç ve Hayreddin Reis'in metinde sürekli maddî olanaklara sahip, kendileri için gemi yaptırabilecek zengin ve güçlü hamiler arayışında oldukları, bu süreçte pek çok tehlike atlattıkları görülür. Oruç Reis, esaretten kurtulduktan sonra Memlûk Sultanı'nın himayesine girmeye gayret eder. Babası Midilli gazilerinden olmasına karşın, Oruç'un başlangıçta Osmanlı himâyesine girmeye çalışmak yerine şansını Memlûk Devleti'nde denemesi ilginçtir. Anlatıcı, Oruç'un Memlûk himayesine girmesini epik bir gerekçeyle açıklamayı tercih eder. Oruç, Memlûk Sultanı'na kendisi gitmemiş, sultan onun nitelikleri ve kahramanlıklarını başkalarından duyup etkilenmiş, huzuruna çağırmış ve donanmasının başına geçmesini teklif etmiştir. Anlatıcı o dönemde Memlûk Sultanı'nın Hindistan yakınlarına donanma göndermek niyetinde olduğunu, bu nedenle Oruç Reis gibi yetenekli korsanlara ihtiyacı olduğunu belirtir (54). Sultan, Oruç Reis'i donanma komutanı yapar ve onları Payas Körfezi'ne yönlendirir. Burada dikkat çekici olan nokta Mısır sultanının Oruç Reis'in komutasındaki donanma için kırk parça kalyata yapılmasına yetecek kadar kereste gönderilmesini emretmesi ve bu emir belgesinin Adana'ya gönderilmesidir. Bilindiği gibi Adana'yı 17. yüzyıla dek Ramazanoğulları Beyliği idare etmiştir. Anlatıcı aynı paragrafta Antalya'nın şehzâde Korkud'un sancağı olduğunu belirtir. Buradan bu olayların Yavuz Sultan Selim'le diğer şehzâdeler arasındaki taht mücadelesi dönemine rastladığı anlaşıyor. Öyleyse Ramazanoğulları Beyliği'nin bu dönemde Memlûklar'a bağlı olduğu anlaşıyor. Bu durumda Memlûklar'ın Osmanlı Devleti'yle deniz ticareti konusunda da rekabet içinde olduğu düşünülebilir.

Oruç Reis, donanmanın başına geçer ancak Payas Körfezi yakınlarında gayrimüslim korsanların saldırısına uğrarlar ve Oruç Reis canını zor kurtarır, üzerindeki parayla bir tekne almayı başarır; ama gayrimüslim korsanlar onu liman

liman arayarak, gemisini bulurlar. Oruç Reis, tekneyi de kaybedince bu sefer Antalya'dan Manisa sancağına geçmiş olan şehzâde Korkud'un himayesine girmeye çalışır, şehzâdenin hazînedârının ona aracılık etmesi için uğraşır, hatta anlatıcı çok daha önce Oruç Reis'in, şehzâdenin hazînedârı Piyale Beğ'le yakınlık kurabilmek için bir gayrimüslim delikanlı hediye ettiğini aktarır. Yavuz Sultan Selim'le Korkud arasındaki taht kavgası hâlâ devam etmektedir. Sultan Korkud, Piyale Bey'e Oruç Reis'e istediği büyüklükte bir kalyata yaptırmasını, beyin kendisine de 22 oturaklı bir gemi yaptırmasını emreder (55). Tekneler yaptırılır ve Foça limanına götürülerek orada Piyale Bey ve Oruç Reis'in teslim alabileceği hale getirilir. Limandan teknelerini alıp Manisa'ya Korkud'un duasını almaya giderler. Şehzâde Korkud, Oruç'un Avrupa kıyılarında korsanlığa çıkmasını emreder.

Oruç, denize açılmadan önceki gece sabaha kadar dua ve ibadet eder: “Yâ İlâhe'l-âlemîn ‘izzetün celâlün hakkîcün evliyâ’ hakkîcün ben ‘abd-i za‘îf kulunî dîn düşmanı olan küffâr-ı haksâr üzerine mansûr eyle! Niyyet-i gazâ kasd-ı kâfir fî-sebîli-llâh cân ile başum bu yola komışamdur” (56). Anlatıcı Oruç Reis'in denize açılmadan önce nasıl dua ettiğini aktararak onu ve daha sonra benzer betimleme bölümleriyle Hayreddin Reis'i gazi kahramanlar geleneğine eklemlemiş olur. Ancak bu metindeki farklılık anlatıcı/yazarın diğer gazâ anlatılarından ayrılarak denizci kardeşlerin çocukluklarında dinle ne ölçüde ilişkileri olduğuna dair hiçbir bilgi vermemesidir. Anlatıcı, Oruç Reis'in dindar ve İslam teolojisiyle ilgili birikim sahibi bir kişi olduğuna ilk kez Rodos şövalyelerine esir düşerek onların gemilerinde kürek mahkumu olduğu sırada değinir. Oruç Reis, hoş sohbet karakteriyle gayrimüslim denizcilerle iyi ilişkiler kurar ve onlarla dini konularda tartışmalara girer. Anlatıcı bu tartışmaların içeriğine dair bilgi vermez, ancak gayrimüslimlerin Oruç Reis'in dinî düşüncelerinden çok etkilendiklerini belirtir. Hatta gemide bulunan bir rahibin

denizcilere Oruç'la görüşmemelerini öğütlediği görülür: "Sakinun ol Oruç Re'îs didükleri esîr ile konuşmanız, zîrâ bakaram müslümânlık tarîkın kemâl-i mertebe okumuş bilmiş. Anlaram ki benden yukarı papasa benzer, siz anı za'm-ı fâsıkunuzca dîninden çıkarmağa çalışırsınız ammâ havfum oldur sizin cümlelerinizi turkoz ider, hemân andan alarka olunuz!" (52). Bu sahneyle Oruç Reis'in İslamiyet ve diğer dinler hakkında diğer gazâ anlatılarının kahramanları gibi bilgi sahibi olduğu anlaşılır. Ancak diğer gazâ anlatılarında naif bir biçimde de olsa gazi kahramanların çocukluk dönemlerinden beri dindar bir yaşam sürdürdükleri ve dinî eğitim aldıkları vurgulanır, burada ise anlatıcı kahramanla ilgili bu tür bir arka plan bilgisi vermeye gerek görmez. Gazâ anlatılarında sıklıkla İslamiyet'le Hıristiyanlık arasında bir rekabet olduğu vurgulanır, her iki dine mensup kişilerin de karşı tarafın kahramanlığıyla, cesaretiyle ün kazanmış savaşçıları kendi cemaatine çekmeye çalıştığı betimlenir. Ancak anlatıcı bu rekabeti sosyal ilişkiler ve savaş sahneleriyle betimler, başka bir deyişle gazâ anlatılarında tasavvufî metinlerde olduğu gibi dinî tartışmaların felsefî bir boyutta gerçekleşmediği, naif bir rekabet olarak betimlendiği görülür.

Oruç Reis Eğriboz taraflarında korsanlığa başlar. Eğriboz yakınındaki bir limanda Venedik'e ait barçalarla karşılaşır ve iki tarafın korsanları arasında savaş başlar. Oruç Reis bu sefer askerleriyle birlikte Venedik barçalarını ve yüklü bir ganimet ele geçirmeyi başarır, ve Midilli'ye ailesini görmeye gider. Oruç, Midilli'de ailesi ve kardeşleriyle hasret giderdikten sonra yeniden İzmir'e gidip şehzâde Korkud'la görüşmeyi düşünmektedir. Ancak Oruç, Midilli'de I. Selim'in tahta çıktığı, şehzâde Korkud'un ise kaçtığı haberini alır ve planları bozulur. Oruç Reis taht mücadelesi sırasında Korkud'u desteklediği için yalnızca kendisinin değil, kardeşlerinin de devletle aralarının bozulmasına neden olmuştur. Ama diğer

kardeşleri Oruç Reis'in şehzâde Korkud'un himayesine girme sürecine dahil olmayarak geri planda kaldıkları için en çok tehlike altında olan kendisidir. Bu nedenle ağabeyi İshak ve kardeşi Hayreddin onun Midilli'de kalmasının akıllıca olmayacağını, İskenderiyye'ye gitmesinin daha güvenli olacağını tavsiye ederler. Oruç Reis, Eğriboz taraflarındaki korsanlıkla ele geçirdiği ganimetten yeniden Memlûk Sultanı'na sunmak için hediye hazırlar (58). Bu olaylar yalnızca tarihsel açıdan değil, kurmaca açısından da önemlidir; çünkü anlatıcı Oruç Reis'in eylemlerini betimleyerek bu biyografîyi neden yazdığıyla ilgili örtük niyetini yavaş yavaş ele vermeye başlar.

Yavuz Sultan Selim tahtı garantilemek için her yerde kardeşi Korkud'u aramaktadır. Bu nedenle Hayreddin de denizde dolaşmanın iyi bir fikir olmadığını düşünerek önce Trablus'a oradan Preveze'ye gider. Başka bir deyişle, Oruç'un kendisine yanlış kişiyi hami olarak seçmesi ailesinin de sarayla aralarının açılmasına neden olmuştur. Anlatıcı açıkça bu yorumda bulunmasa da Hayreddin'i bu süreçte geri planda tutup, onun korsanlık eylemlerinden söz etmeyip yalnızca Oruç Reis'in hami arayışına odaklanarak neden kardeşlerin sarayın gözünde asi konuma geldiklerini dolaylı bir üslûpla betimler ve böylece biyografinin girişinde sözünü ettiği bu metni niçin kaleme aldığının gerekçelerinden biri açığa çıkar.

Yine de aslında Hayreddin Paşa'nın hayatı ve kahramanlıklarına odaklı biyografik bir anlatıda Midillili kardeşlerin sarayla aralarının açılması ve bu sorunun meydana gelmesinde Oruç Reis'in patronaj ilişkisini doğru ve emniyetli bir şekilde kuramamasının gerekçe gösterilmesi ve bu konunun anlatının geniş bir bölümünü kapsaması şaşırtıcıdır. Anlatıcı başlangıçta Hayreddin'i geri plana itip Oruç Reis'in davranış ve eylemlerini betimler, daha sonra ise Hayreddin'in eylem ve kararlarını öne çıkarır. Çünkü ilerleyen bölümlerde anlatıcı biyografide Hayreddin Reis'in

tutarlı, mantıklı kişiliğini ve bunun kazandığı zaferlerde ne kadar önemli rol oynadığını güçlü bir şekilde betimleyebilmek için onu sık sık fevrî davranan, düşüncesizce kararlar veren ve hem kendisinin, hem de kardeşlerinin başına dert açan Oruç’la karşılaştırmayı tercih edecek, bunu bir kurmaca taktiği olarak benimseyecektir.

Önceki bölümlerde karşılaştırmalı bir okumayla benzerlikleri ve farklı yönlerinin ayrıntılı biçimde ele alındığı diğer üç anlatıda gazilerin atlarıyla kurdukları ayrılmaz bağdan ve kahramanın atının önceden geçmişteki epik kahramanlara ait olduğundan söz edilmişti. *Gazâvât-ı Hayreddin Paşa*’da ise deniz gazâları betimlendiğinden kahramanlar için vazgeçilmez figür olarak atın yerini tekne alır, ancak elbette kahramanın gemiyle benzer ilişkiyi kurabilmesi mümkün değildir. Hayreddin Reis, ikinci bölümde Preveze yakınlarındaki bir limanda gördüğü tekneye hayran kalır. Hayreddin Paşa da Oruç Reis gibi iyi Yunanca bildiği için Rum ustadan teknenin sahibinin vefat ettiğini öğrenir. Teknenin vefat eden sahibi kendisi gibi deniz gazisidir: “Meger sâhibine Fettâh Kapudan dimekle ma’rûf bir gâzî mücâhid yigid dirler imiş, ‘ömri vefâ itmeyüb merhum olmuş” (60-1). Rum usta teknenin vârisleriyle Hayreddin arasında aracılık eder ve tekneyi onlardan satın alabilmesini sağlar. Böylece Hayreddin Reis, vefat etmiş kendisi gibi bir deniz gazisinin teknesini alarak teknenin yine aynı amaçla kullanılmasına vesile olur. Burada elbette kahramanın teknesiyle ilgili atlarda görüldüğü gibi mitik bir arka plana rastlamayız. Yine de anlatıcının Hayreddin Reis’in eski bir deniz gazisine ait tekneyle gazaya devam edeceğinin altını çizmesi metinde az da olsa epik bir söylemin var olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Hayreddin Reis, tekneyle Cerbe adasına gider. Orada ağabeyi Oruç’la karşılaşır ve ona Yavuz Sultan Selim’in Akdeniz’e giden bütün Türk teknelerinde Korkud’u aradığını anlatır. Oruç da



zamanında onun himayesinde korsanlık yapmış olduğu için Hayreddin o bölgede artık ticaretle uğraşamayacaklarını söyler ve Osmanlı'nın hakimiyet alanında olmayan bir yere Tunus'a gitmeye, gayrimüslimlerle savaşa orada devam etmeye karar verirler: "Gelindi çünkü Türk yirleri karışık, varur Tûnus Ocagina giderüz, anda bir kaç zemân eglenürüz ve hem bakar görürüz eger fi'l-vâkı' kitmânımuza gelür ise, anda mütemekkin olub 'ömrümüzi gazâ yüzinde ifnâ iderüz" (61).

Anlatıda Oruç ve Hayreddin Reis de diğer gazi kahramanlarla benzer biçimde herhangi bir otoriteye tamamen bağlanmayı tercih etmeyen din uğruna savaşı her şeyden önde tutan kahramanlar olarak tanıtılır. Burada dikkat çekici bir diğer nokta anlatıcının Kuzey Afrika'da savaşma fikrinin ilk olarak Hayreddin ve Oruç Reis'in kişisel tercihiymiş gibi yansıtması, Osmanlı'nın bu yönde bir politikasının olmadığına ima edilmesidir. Bu nedenle anlatıcının biyografi yazarına uygun bir yaklaşımla tarihsel bir olayın başlangıcını devletin fetih politikasıyla ilişkilendirmek yerine, Hayreddin ve Oruç'un bireysel kararı olarak göstermesi metni biyografi türüne yaklaştıran önemli bir tercihtir. Başka bir deyişle, anlatıcı Kuzey Afrika'da gazâ fikrinin Hayreddin ve Oruç'un bireysel düşüncesi olduğunu vurgular, ilerleyen bölümlerde Osmanlı Devleti'nin onlar aracılığıyla bu bölgede hakimiyet kurmak için emperyal güçlerle rekabete sonradan dahil olduğu yansıtılmaktadır. Tarihsel bir olayla ilgili bireysel düşüncelerin devlet stratejisine göre önde tutulması bu metnin biyografi türü altında sınıflandırılmasının en önemli nedenlerinden biridir.

Anlatıda geri planda Osmanlı donanmasının nasıl kurulduğuna ilişkin yüzeysel bilgiler verilir; ancak bu metinde esas önemli olan nokta bütün olay örgüsünün merkezine Hayreddin Reis'in yerleştirilmesidir. Donanmanın kuruluşu, Cezayir'in fethedilmesinin merkezinde Yavuz Sultan Selim'i ya da devletin fetih politikasının katkıları değil Hayreddin Paşa'nın eylemleri bulunmaktadır. Burada

elbette Osmanlı sınırlarına oldukça uzak bir coğrafyadan söz edilmesi ve devletin bu tür bölgelerde merkezî otorite kuramamasının da etkisi bulunmaktadır.

Anlatıcı her ne kadar anlattığı maceraların tarih metni gibi okunmasını tavsiye etse de Hayreddin Paşa'nın yaşamından Osmanlı Devleti himayesine girmeden önceki kesitlerine de yer vererek metnin resmi tarih anlatısına dönüşmesini önlemiş olur. Bu elbette anlatıcı/yazarın bilinçli tavrı değildir, ancak günümüzde biyografik anlatıları okur ve metin merkezli kuramlarla değerlendirmenin amacı anlatıda tercih edilen tekniklerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak ne tür ideolojik ya da estetik gelişmelere yol açtığına ortaya çıkarılmasıdır. Osmanlı edebiyatının klasik döneminde *Gazâvât-ı Hayreddin Paşa* gibi bireyin yaşam öyküsünün bu denli ön plana çıkarıldığı, metnin merkezinde konumlandırıldığı anlatılara pek nadir rastlanmaktadır.

Anlatıcı, Hayreddin ve Oruç Reis'in hami arayışı sırasında nasıl iletişim kurdukları ve ne tür hediyeler gönderdikleriyle ilgili de ayrıntılı bilgi vermektedir. Tunus Beyi'nin himayesine girmek için huzuruna çıktıkları bölüm örnek gösterilebilir: “Sultânüm hazretlerinin evsâf-ı cemîlelerin ‘adl ü dâdların işidüb dahî ocagun îvâ’ine geldük. Ma‘kûl ise şunda bize bir yircegiz gösterinüz, gazâ idelüm ümmet-i Muhammed dahî fakîr fukarâ’ ganimet mâlıyla müntefî‘ olub siz ve biz du‘âya mazhar olunmamuz emr-i mukarrerdür” (61). Tunus beyi onları iyi karşılar ve memleketinde kışı geçirip kendisinin himayesinde korsanlık yapmalarına izin verir. Deniz gazasının karşılığı olarak kendisi de elde edilen ganimetin sekizde birini ve ellide bir liman hakkı alacağı konusunda anlaşılır. Bu anlatıyı diğer gazâ metinlerinden ayıran bir diğer önemli nokta anlatıcı/yazarın ele geçirilen her tekne sonucunda elde edilen ganimetin niteliği, miktarı ve ne kadar adaletli paylaştırıldığıyla ilgili ayrıntılı bilgi vermesidir. Diğer gazâ anlatılarında da

ganimetin gaziler arasında adaletli bir biçimde paylaştırılması, emirlerin, komutanların ganimet paylaşımında açgözlü davranmamaları gerektiği sıklıkla öğütlenir. Ancak *Gazâvât-ı Hayreddin Paşa*'nın anlatıcısı yalnızca bu öğütleri vermekle kalmaz, okurlar/dinleyicilerle çoğunlukla gıda ürünleri, kumaşlar ve kölelerden oluşan ganimetin miktarı ve niteliğiyle ilgili bütün maddî bilgileri paylaşmaktan adeta büyük bir keyif almaktadır. Metinde savaş sonrası elde edilen maddî kazanca anlatıcının özel bir ilgi duyduğu açıktır.

*Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*'de kahramanların çoğunlukla idealist davranarak elde edilen ganimetten hiçbir pay almadıkları, anlatıcıların da elde edilen ganimetin miktarı ve türüyle ilgili söz etmekten kaçındıkları görülür. Burada ise Tunus beyi'nin Oruç ve Hayreddin Reis'in de diğer gaziler gibi paylarına düşeni aldıkları, sayısal rakamlarla ifade edilmektedir. Elbette bu rakamların doğruluğundan şüphe edilmelidir, ancak burada dikkat çekici olan konu anlatıcının ganimetle ilgili verdiği rakamsal bilgilerin belgesel geçerliliği olup olmadığı değil, gazâvâtname türünde yazılmış din uğruna idealist bir savaşın anlatıldığı metinde gazanın maddî avantajlarına geniş yer verilmesidir: “Barçada bir kızoglankız ve yetmiş seksen papagayla ve onbeş yigirmi toğan ve zağar ve samsun çıkmış idi. Bunları heb cümle ma‘rifetiyle Tûnus Begine hedâyâ virdiler” (64). Bunun yanı sıra, kimi zaman gazilerin ele geçirdikleri teknelerdeki gıda ürünleri ya da kumaşları bölgenin sıkıntı çektiği belirli ürünleri edinebilmek için değiş tokuş ettikleri görülür. Başka bir deyişle *Gazâvât-ı Hayreddin Paşa*'da “gaza” din uğruna yapılan bir savaş olarak yansıtılsa da, ticaret ve ganimetin deniz savaşının ayrılmaz bir parçası olduğu görülmektedir. Bu anlatıda elde edilen ganimetin niteliği ve miktarıyla ilgili bu kadar ayrıntılı bilgi verilmesinin sebebi Hayreddin Paşa ve silah arkadaşlarının diğer gazi kahramanlardan farklı olarak İslam'ı yaymak için uğraşmamalarıdır. Diğer

gazavatnâmelerden farklı olarak bu anlatıda gazilerin Akdeniz’de gayrimüslimler arasında İslam’ı yaymak için uğraşmadıkları görülür; gayrimüslimler deniz gazasında saldırılması ve savaşılmaması meşrû olan grubu oluşturur.

Epik anlatılarda ideal bir düzenin olduğu, herkesin huzur ve barış içinde yaşadığı bir “altın çağ”ın betimlendiğine daha önce değinilmişti. Gazâ anlatılarında gazilerin toplanma merkezleri “altın çağ”ın yaşandığı yerler olarak betimlenir, fethedilmemiş bölgelerde ise kaotik bir ortam olduğu yansıtılır. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’da, Hayreddin Paşa’nın Cezayir’de gaziler ve Müslüman halk için kurduğu ideal düzen adeta bir “altın çağ” gibi betimlenmiştir. Anlatıcı Hayreddin Paşa döneminde gazânın devam ettiği ve fethedilen bölgelerde adil bir düzen kurulduğuyla ilgili görüşünü ganimetin eşit paylaşıldığını betimleyen sahnelerle destekler. Hatta her ganimet paylaşımından sonra gazilerin “gayrimüslimlerin boynundan” hak ettikleri payı yeterince aldıkları vurgulanır. Gazilerin Memlûk Sultanı’nın himâyesinde Kıbrıs ve Cerbe’de yaptıkları seferler sonrası ele geçirdikleri ganimetin paylaşımı örnek gösterilebilir: “El-hâsıl on bir aktarma ile yigirmi birinci günü Cerba atasına varub vusûl olub mezkûr barçaları cerbîn bâzırğânlarına değerine degmezine satub gök nakıt eylediler ve gâzîlere pâý eylediler ve pâý başına yigirmi beşer zirâ’ Venedik sayası olmak üzere çoka dahî ikişer çift tûfeng ve ikişer çift Pireşe tabancası ve yüz yetmiş birer buçuk altun bu minvâl üzere pâý eylediler. İtdükleri kara partaldan mâ’adâ hâsıl-ı kelâm gâzîler a’nâk-ı küffardan şöyle tok toyum oldılar ki ancak olur” (Yıldız, 1993: 59-60). Burada ideal bir komutanın bütün askerlerin hakkını gözetmesi, elde edilen kazancı adil bir şekilde paylaşması gerektiği öğütlenmektedir.

Anlatıcı ganimet paylaşımı konusunda Tunus Beyi’yle Hayreddin Paşa’yı karşılaştırır. Tunus Beyi ganimetin çoğunu elde etmeyi isterken, Hayreddin Paşa’nın

hamilerinden gazilere kadar herkese adil ve eşit bir biçimde paylaşırma gayretinde olduğunu görür. Hatta anlatıcı rivayet olarak o dönemde Hayreddin Paşa'nın elde edilen ganimetle hocalara bile kalemiyye ücreti verebildiğini aktarır. Anlatıcı o dönemde gazâdan elde edilen ganimetin çok bol olduğunu, bu nedenle hocalara bile kalemiyye ücreti verilebildiğini, ancak kendi zamanı için böyle bir şeyin mümkün olmadığını ifade etmektedir: “Ammâ râvî kavline ‘Yüz doksanar altun pây sâhibi alub ve bucugar altunun cümle ma‘rifetle bile hocalarına kalemiyye hakkı virdi’ dirler. Şimdiki zemâneye göre ol şey muhâlât dandır ve lâkin ol zemâna göre gâna’imler gayet çok olub herkesün kalbi ganî olmağla belki esah olmak ihtimali vardır” (73). Anlatıcı kendi zamanında ise elde edilen ganimetin o zamanki gibi çok olmadığını ve adil bir şekilde paylaştırılmadığını ima ederek, geçmişteki gazilerin yaşam biçimine ve liderlerine özlem duymaktadır.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa* anlatıcısı gazâyla bol ganimet edildiğinden başka o dönemdeki kaptanların da deniz gazilerine iyi bir yaşam sunduklarından söz ederek gazilerin sofralarını betimler. Gaziler için o dönemde zengin sofralar kurulduğunu, yoksulların da o sofralarda karınlarının doyduğunu ifade ederek gazilerin de tok gözlü olduklarını ima eder: “[...] [H]er teknenün bir kışlası olub ortadan kazanları kaynar idi ve haftada iki kerre et virilür idi. Aşçılarıyla ve vekîl-i harçlarıyla heb nizâm u intizâm bir idi. Meselâ bir kimse kesesinden bir akça harç itmese orta mancasıyla mustagnî geçinürler idi, ammâ gâzîlerün kemâl-i mertebe vus‘atları yirinde olmagıla istedikleri ta‘âmı alub ve pişirüb yirler içerler idi, asla orta kazanına bakmazlar idi [...] Ve kazanların her zemân nısfından ziyâde buba çorbası artup kalurdi. Anı vilâyetün fakirine fukarasına tasadduk idüb üleşdürürlerdi, hatta fukaradan bile artar kalurdi” (74). Anlatıcı o dönemde deniz gazilerinin elde ettikleri ganimeti ve kurdukları sofraları hem hamilerinin, hem kendilerinin, hem de bölge

halkının yararlanabileceği bir şekilde paylaştırdıkları ve hazırladıklarını ima etmektedir. Hayreddin Paşa'nın komutanlığında Kuzey Afrika'da Müslümanların adil bir düzene kavuştuklarını iddia etmektedir.

Bu metinde diğer gazâ anlatılarından farklı olarak gazilerin hâmlerine gönderdikleri ganimet de ayrıntılı biçimde betimlenmektedir. Hatta Memlûk Sultanı'yla aralarını tekrar düzeltmek için Hayreddin Paşa ve Oruç Reis'in gönderdikleri hediyeler de tek tek belirtilmiştir. Benzer biçimde Hayreddin Paşa, Akdeniz'deki korsanlık etkinlikleriyle denizde şöhret kazandığını düşünür Oruç Reis'i geri planda tutarak I. Selim'in himayesine girmeye, kardeşinin kabahatini affettirmeye çalışır. Bunun için Sultan Selim'e hediyelerle dolu bir barça gönderir. Barçadan başka hem Sultan Selim hem de devletin ileri gelenleri için çeşitli hediyeler hazırlar, bunları 200 esirle birlikte 6 adet tekneye bölüştürür. Bütün bu hediyeleri saraya Muhyiddîn Reîs'le gönderir, Hayreddin Paşa bu reisi saray âdâbını, saltanat kapısının usullerini, hediyelerin nasıl sunulması gerektiğini bilen zarif bir kişi olduğu için seçmiştir (76-77). Dolayısıyla bu bölüm hâmi arayan deniz gazilerinin nasıl davranması ve ne tür hediyeler göndermesi gerektiğiyle ilgili fikir vermektedir. Anlatıcı Hayreddin Paşa'yla Oruç Reis'in Yavuz Sultan Selim'in himayesine girme sürecini çok önemsemektir, patronajın gaziler üzerindeki rolünü şu sözlerle ifade etmiştir: “[İ]ksir-i a‘zam didükleri şey padişah nazarıdır” (77).

Diğer gazâ anlatılarında kahramanlar düşmanla çarpışmak için halife ya da herhangi bir devletin hükümdarının desteğine gerek görmeyen kişiler olarak gösterilir. Hatta gazi kahramanlar çoğunlukla tek başlarına savaşırlar. Ancak bu görünüm gazâ anlatılarının romans epik türünde gerçeği hayalle karıştırılarak kurgulanmasının ürünüdür. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da deniz gazisi için hami bulmanın ne kadar önemli olduğu, haminin gazinin denizde varlık gösterebilmesinin

ön koşulu olduğu anlaşılmaktadır; çünkü gazinin denizde savaşabilmesi için bilek gücünden önce içinde savaşta kullanılacak silahların da bulunduğu, iyi yapılmış teknelere ihtiyacı vardır. Gazinin bu tekneleri satın alabilmesi ya da yaptırabilmesi için büyük maddî olanaklara sahip bir hami bulması gerekmektedir. Memlûk Sultanı, İskenderiyye'ye emir göndererek Oruç Reis ile silah arkadaşı Yahya Kaptan'ın denize açılabilmeleri için gerekli gördükleri bütün ihtiyaçlarının karşılanmasını ister (59). Bunun yanı sıra kaptanların konağa yerleştirilmelerini, diğer denizcilerin ise kışlada misafir edilmelerini emreder; çünkü bilindiği gibi deniz gazileri bahar ve yazı gemide geçirir, kışı ise karada geçirmek zorundadır. Dolayısıyla korsanları himayesine alacak olan kişinin, onların gemilerini yaptırmak dışında kışın da barınmalarını sağlayacak kadar iyi maddî olanaklara sahip olması gerekmektedir.

Gazâ anlatılarında hem başkahramana hem de hükümdara ganimetten mümkün olduğunca az pay almaları, çoğunu gazileri bırakmaları öğütlenir; çünkü ganimetten hak ettiği payı alabilen gaziler savaşmak için daha istekli olacaktır. *Battal-nâme*, *Dânişmend-nâme* ve *Saltuk-nâme*'de anlatıcıların genellikle başkahramanın ganimetten pay almamalarını betimleyip övdükleri görülür. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise, anlatıcı yalnızca Hayreddin Paşa'nın ganimeti ne kadar adil paylaştırdığını övmekle kalmaz, aynı şekilde onları himayesine alan hükümdarlar ve beyler arasında da bu konuda bir karşılaştırma yapar. Elbette Seyyid Murâdî'ye göre içlerinde bu konuda en hakkaniyetli davranan lider I. Selim'dir. Tunus Beyi ise içlerinde en açgözlü olan hami olarak betimlenmiştir. Hayreddin Paşa korsanlık faaliyetleriyle bölgede etkinliğini artırınca bir süre sonra Tunus Beyi'nin rakibine dönüşmeye başlar ve bey onu alt edebilmek için Avrupa devletlerine yaklaşır. Tunus Beyi, Hayreddin Paşa'nın bölgedeki konumunun güçlendiğini fark eder ve onun gücünü kırmak için çeşitli entrikalar çevirir. Örneğin, Becâye Kalesi'nin fethi

sırasında gazilerin barutu biter, Tunus Beyi'nden barut isterler, ancak bey onlara barut vermez, gazileri yarı yolda bırakır.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da yoğun bir din propagandası yapılır, Emrah Safa Gürkan'ın hikâyesiyle bu "İslamî ton" anlatıda tarihin kurmacalaşmasına neden olur. Ancak *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da her ne kadar Hayreddin Paşa'nın yaşam öyküsü ve Kuzey Afrika'nın fethi kurmaca haline getirilerek anlatılsa da, metnin dayandığı tarihsel arka plan gerçektir. Anlatıcının tarihsel ya da kaptanların yaşamlarındaki önemli olayları aktarırken kendisine boşluklar bulduğu ve kurmaca için o boşluklardan yararlandığı görülür. Anlatıcı bu tür boşlukları rüyalar, ilahî mucizeler ya da halk hikâyelerine özgü motiflerle doldurmayı tercih eder. Örneğin, Oruç Reis, gayrimüslim denizcilerin gemisinde kürek mahkûmu olmaktan ilahî bir tufan yardımıyla kurtulur. Sığındığı köyde onu yaşlı bir kadın karşılar. Köy halkı onu yola çıkıncaya kadar misafir gibi ağırlar. Benzer biçimde gaziler Becâye Kalesi'ni fethetmeye uğraşırken barutsuz kalırlar, Tunus Beyi de onlara barut vermeyi reddedince çaresiz kalırlar. Hayreddin Paşa ile Oruç Reis sırf barutları tükendiği için kaleyi gayrimüslimlere bırakmayı istememektedir. Gece iki kardeşe de rüyalarında yaşlı bir kişi görünür ve gemileriyle kalenin yakınındaki demirlemiş oldukları nehirden ayrılıp Cicel limanına götürmelerini öğütler (81). Rüyada kaptanlara bu öğüdün verilmesinin sebebi, çayın yaz mevsimine denk gelmesi nedeniyle kurumak üzere olmasıdır. Gayrimüslimler de bunu bildikleri için çayın kurumasını ve gazilerin gemilerinin orada kalmasını beklemekte, o zamana kadar kendilerine destek güçleri geleceğini umut etmektedir.

Gazâ anlatılarında kahramanlara rüyalar aracılığıyla zor durumların içinden nasıl çıkacağı gösterilir; ama bu rüya sahnesinde yaşlı kişi Hayreddin Paşa'ya adeta savaş taktiği vermektedir. Gayrimüslimler bu fırsatı değerlendirip Mayorka'dan



destek olarak on adet tekne gönderilmesini isterler; ancak bu sefer de mektupta Müslümanlar lehine ilahî bir mucize gerçekleşir. Mektupta gayrimüslimler gazilerin gemilerinin demirli olduğu nehrin kurumak üzere olduğunu yazmıştır; ancak ilahî bir mucizeyle “kurumak üzere” ifadesi “kurudu”ya dönüşür. Bu nedenle Mayorka’daki güçler sorunun çözüldüğünü düşünerek gayrimüslimlere destek olarak gemi göndermezler (82). Gaziler o sırada rüya sayesinde teknelerini Cicel’e götürmeyi başarır ve oradan barut yükleyip tekrar Becâye’ya savaş için geri dönerlerken yol üzerinde önceden çarpıştıkları gayrimüslimlerin teknelerini ele geçirirler (83).

Anlatıcı savaşlarda ya da korsanlık etkinliklerinde Hayreddin Paşa’nın stratejik kararlarını ve liderlik özelliklerini gazilerin başarılı olmasında belirleyici etkenler olarak öne çıkarır; ancak anlatının gazavâtname türünden uzaklaşmaması için de gazilerin zor durumda kaldığı anlarda çözüm aracı olarak rüya da mucize motiflerinden yararlanır. Bir başka mucize de İspanya’nın gazilerin elinden Halkulvad’ı (Galotta) almak için saldırdığı sırada gerçekleşir. İspanya, ilk kez Halkulvad’a saldırdığında başarısız olur; çünkü anlatıcı Hayreddin Paşa’nın tedbirli davranıp önceden kalenin zayıf yerlerini tamir ettirdiğini, tehlike yaratacak noktalarını emniyetli hale getirdiğini belirtir (88). İspanya’nın ikinci saldırılarında ise karaya çıkmayı başarır. Ancak tam o anda ilahî bir mucize gerçekleşir. Gökyüzüne derin bir karanlık çöker, fırtına çıkar, gökyüzünden gayrimüslim askerlerin başına dolu yağar: “Ol gün taraf-ı Hakdan kâfirlerün başına bir zulmât karanuluk bir barân fırtına kalkub şöyle ki göz gözi görmeyüb kâfirlerin başına böyle bir taş yağdı ki her tolu kaz yumurtaları kadar var idi. Çok kâfirlerin gözi beyni çıkub fi-n-nar fi-s-sakar oldılar” (90).

Gazâ anlatılarında hilenin sıkça başvurulan motiflerden biri olduğuna daha önce değinilmişti. Diğer üç anlatıda kahramanların genellikle en sık başvurdukları

hile yöntemi kılık değiştirerek gayrimüslimlerin arasına karışmaktır. Burada ise anlatıcı hile motifini deniz gazasına uygun şekilde uyarlamıştır. Becâye Kalesi’ni fethedilmek için gaziler son olarak kendi teknelerine üzerinde haç simgesi olan sancaklar takarlar. Gayrimüslimler onları İspanyol gemileri zannedip yanaşmalarına izin verirler, böylece gaziler kaleye saldırırlar (83). Bilindiği gibi gazâ anlatılarında korkutucu varlıklar olarak ejderhalara sıkça yer verilmiştir. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’da anlatıcı Kuzey Afrika’daki gazâları aktarırken doğaüstü figürlerden yararlanmamayı tercih eder; ancak gazavâtnâme geleneğinden haberdar olduğu ve kendi hikâyesini de o geleneğin klişelerini kullanarak anlatmak istediği için gazilerin teknelerini ejderhaya benzetir. Bunun yanı sıra, kuruluş süreciyle ilişkilendirilen gazâ metinlerinde anlatıcılar gayrimüslim ailelerin çocuklarını Battal’ın ya da Saltuk’un ismini söyleyerek korkuturlar. Burada da Seyyid Murâdî aynı klişeyi Hayreddin Paşa’ya uyarlar: “Hem ‘avn ü ‘inâyet-i Hudâ birle kâfirlerin kalbine ziyadesiyle havf düşüb ağlayan muğpeçelerin ‘Hayreddin Re’îs geliyürür, şimdi seni yir’ diyü korkudurlar idi” (88).

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa* anlatıcısının kimi zaman tarihsel olayları da kurmaca haline getirerek, hikâyeleştirerek betimlediği görülür. Bu anlatının diğer üç gazavâtnâmeden farkı anlatıcının arka planda aktardığı tarihsel olayların hangi dönem ve hangi devletle ilişkisi olduğunun bilinebilmesidir. Diğer gazâ anlatılarında Selçuklular’la beylikler döneminin iç içe geçtiği için olayların hangi yüzyılda geçtiğini anlayabilmek kolay değil. Örneğin *Dânişmendnâme* ile *Saltuknâme*’de zaman zaman çeşitli gayrimüslim devletlerin gazilere karşı birleşerek saldırıya geçtiği sahneler yer verilir. Burada anlatıcının Haçlı Seferleri’nden söz ettiği açıktır; ancak kaçınıcı Haçlı Seferi olduğunu çıkarabilmek olanaksızdır. Yine aynı iki metinde zaman zaman Anadolu Selçuklu Devleti’nin hükümdar isimleri geçer; ancak

söz edilen olayın, metinde ismi geçen hükümdarın döneminde meydana gelmediği görülmektedir. Başka bir deyişle, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme* anlatıcılarının amacı tarihî metin üretmek değildir. Onlar yalnızca ideal bir dönemin yaşandığı uzak bir geçmiş betimleyebilmek için Anadolu Selçuklu Devleti'ne atıfta bulunmaktadır. Seyyid Murâdî ise Osmanlı Devleti'nin Akdeniz'de Avrupalı devletlerin rekabet ettiği bir güce dönüşmesini Hayreddin Paşa'nın yaşam öyküsü aracılığıyla anlatmakta, ama bu başarıyı Hayreddin Paşa'nın kararları ve liderlik yeteneğinin ürünü olarak göstermektedir. Emrah Safa Gürkan da anlatının yalnızca Hayreddin Paşa ile Oruç Reis'i öne çıkarmayı hedeflediğini, eğer Seyyid Murâdî'nin amacının gerçekten bir tarih metni yazmak aynı dönemde Akdeniz'de gazaya katılmış diğer önemli denizcilerinin de isminin geçmesi gerektiğini vurgular: “Eğer mesele tarihî gerçekleri değerlendirmek ya da en azından gazâdan dem vurmak olsaydı, 1520’li yıllarda en az Hızır kadar aktif olan Cerbe’deki üssünden etkili akınlar yapan *Çifud* Sinan ve 1529’da Habsburg donanmasına karşı yukarıda bahsettiğimiz önemli zaferi alan Batılıların *Cacciadiavolo* dedikleri Aydın gibi diğer önemli reislerin gazâları da eserde hak ettikleri yeri bulurdu” (179).

Murâdî'nin arka planda kısaca verdiği tarihsel bilgiler doğru ve tutarlıdır. Biyografilerde kişinin öznel tarihi aktarılır ve öznel tarihin, kişinin yaşadığı dönemin politik ve toplumsal olaylarından bağımsız bir şekilde betimlenebilmesi pek de mümkün değildir. Yazar biyografi öznesinin yaşamını betimlerken arka planda dolaylı olarak çeşitli tarihsel olaylara da değinebilir; hatta bu olaylar biyografi öznesinin yaşamını etkilemiş olabilir. Bu metinde Seyyid Murâdî'nin Akdeniz'de Osmanlı Devleti adına korsanlık faaliyetinde bulunmuş ve donanmanın kuruluşuna öncülük etmiş bir komutanın yaşam öyküsünü kaleme alırken elbette biyografi öznesini Osmanlı Devleti'nin yükseliş döneminden soyutlayarak anlatabilmesi

mümkün değildir; çünkü burada bireyi var eden Osmanlı Devleti'nin Akdeniz'de güçlenme sürecidir. Seyyid Murâdî, Hayreddin Paşa'nın babasının da Midilli'yi fetheden Vardar Yenice'li bir gazi olduğunu belirterek, biyografi öznesinin Osmanlı kimliğini vurgulamak ister.

Hayreddin Paşa ile Oruç Reis'in her ne kadar I. Selim'e hediyeler sunarak himayesine girmek için uğraştıkları görülse de, metinde iki kardeşin sarayla sürekli iletişim halinde olmadıkları görülür. Murâdî, korsanların Akdeniz'deki devletin denetiminden uzak faaliyetlerine kurmaca bir sahneyle dikkat çeker. Murâdî bu tür tarihî olayları kurmacasına eklemleyebilmek için edebilmek için rüzgârın korsanların denizdeki eylemlerinde oynadığı belirleyici rolünden destek alır. Bir gün Hayreddin Paşa, Deli Mehmed ile Musliheddin Reis'den kardeşi Oruç Reis için Kıbrıs'dan beş altı yüz asker toplamasını ve onları Cezayir'e götürmelerini ister. Deli Mehmed ile Musliheddin, Tunus'dan Kıbrıs'a doğru giderlerken rüzgâr rotalarını Mısır'a doğru çevirir. Başka bir deyişle, *Battalnâme* ile *Saltuknâme*'de kahramanlar kendilerini her tür maceraya hazırlayarak plansız bir şekilde seyahat ederken, burada ise deniz gazilerinin başlarından geçen tesadüfî maceraların sebebi rüzgârdır. Gaziler yeni rotalarında ilerlerken kendilerini bir anda donanma filosunun içinde bulurlar. Filonun I. Selim'in Mısır fethi için yola çıktığını öğrenirler ve donanmanın kaptan paşası Musliheddin Reis'e neden kendilerine katılmadıkları için çıkışır: "Pâdişâhun Mısır üzerine sefer olduğundan sizün haberiniz yok mı? Niçün gelüb dîn ü devlete hizmet eylemeklikde tekâsül idersünüz?". Musliheddin Reis, donanma komutanına yaz mevsimi olması nedeniyle haberleri olmadığını belirtir, devlete hizmet etmek konusunda asla üşengeçlik göstermediklerini, üstelik diğer askerler gibi parayla değil, gaza için savaştıklarını savunarak, mazeret bildirir: "Hâşâ hizmet-i pâdişâhda tekâsülümüz yokdur ve hizmetimiz dahî hasîbdür. Sâ'irleri gibi ücretle dahî sâliyan

ile degildir. İklîm-i âhar olmağıla haberimüz olmadı” (87). Musliheddin Reis, kendilerinin savaşa çağrılmadıklarını, çağrı gönderilseydi mutlaka katılacaklarını belirtir. Donanma komutanı Musliheddin’in mazeretini kabul eder ve gaziler Osmanlı donanmasına katılarak Mısır’ı fethetmeye giderler (87). Anlatıcı Mısır’ın fethinden söz ettikten sonra, Cezayir’in de ondan önceki sene ele geçirilmiş olduğunu ifade eder (88). Buradan gazilerin Kuzey Afrika’da gittikçe güçlendikleri, Garp ocaklarının kurulmaya başladığı anlaşılmaktadır.

Orhan Koloğlu, Seyyid Murâdî’nin metninde betimlediği” Barbaros Hayreddin ile Oruç Reis’in I. Selim’e 1519 yılında himayesine girmek için hediyeler ve padişaha itaat mektubu gönderdiklerini belirtir (44). Bu durumda Seyyid Murâdî’nin tarihsel olaylarda zaman zaman sıralama yanlışları yaptığı anlaşılmaktadır; çünkü anlatıcı Hayreddin Paşa ile Oruç Reis’in I. Selim’in himayesine girmelerini, Mısır’ın fethedilmesinden önce betimler. Halbuki Koloğlu, Barbaros ile kardeşinin 1519’da, Mısır’ın fethedilmesinden bir sene sonra I. Selim’in himayesine girdiğini, 15 Mayıs 1519’da Hayreddin Paşa’ya sultan tarafından verilen beratının ulaştığını ve emir unvanı verildiğini aktarır (44). Kuzey Afrika’da Garp Ocakları’nın kuruluşunun bu sıralarda başlar. Koloğlu’na göre Barbaros Hayreddin Paşa, Cezayir’in kontrolünü ele geçirmiş olsa da emperyal bir gücün himayesine girmediği müddetçe elde ettiği otoritenin kalıcı olamayacağını anlar ve bu nedenle Osmanlı Devleti’nin şemsiyesi altında Akdeniz’de korsanlık faaliyetlerini sürdürür. Mehmet Tütüncü, Cezayir’in yönetim düzeninin “beylerbeylik” (1518-1587), “paşalar” (1587-1659) , “ağalar” (1659-1671), “dayılar” (1671-1830) olmak üzere dört farklı geçirdiğini ifade eder (18). Seyyid Murâdî, Hayreddin Paşa’nın yaşam öyküsü aracılığıyla Cezayir’in fethi ve beylerbeylik dönemini betimlemiştir.

Seyyid Murâdî, her ne kadar tarihsel olaylarını yıllarını ve sıralarını karıştırırsa da, diğer üç gazavât-nâme anlatıcısına kıyasla tarih konusunda çok daha iyi bir belleğe sahip, birikimli bir yazar olarak kabul edilebilir. Murâdî, yukarıda aktarılan gazilerin denizde Osmanlı donanmasına rastlayarak Mısır'ın fethi için onlara katıldıkları sahne Akdeniz'de korsanların her ne kadar hamilerini temsil ederek faaliyet gösterecekleri de onların kontrol alanında uzakta oldukları için daha serbest hareket edebildiklerini düşündürmektedir. Zaten Ortaçağ'da denizde herhangi bir devleti temsil etmeden dolaşarak korsanlık faaliyetleri yürüten gruplar eşkıya olarak nitelendirilmekteydi. Büyük devletler adına savaşan korsanlar ise o devletin donanmasının, ordusunun parçası olarak görülüyordu.

Emrah Safa Gürkan deniz eşkıyalığının Batı dillerindeki karşılığının *pirateria* olduğunu, korsanlık anlamındaki *corso* sözcüğünün ise meşru bir etkinliğe işaret ettiğini ifade eder (174). Gürkan, Osmanlılar'ın deniz eşkıyalığını "harami levend" olarak adlandırdıklarını, korsan sözcüğüyle Hristiyan denizcileri kast ettiklerini, Müslüman korsanlar için ise levend sözcüğünü kullandıklarını belirtir (175). Ancak 16. yüzyılın tarihçilerinden Mustafa Selanikî, Osmanlı Devleti adına korsanlık yapan denizcilerden söz ederken hem levend hem de korsan sözcüklerini kullanmaktadır: "Küffar-ı haksar üstüne gah-u bi-gah cihad-u gazada olan benam karsan ve kurnaz levend taifesi" (aktaran Koloğlu, 2012: 46). Benzer biçimde, *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da anlatıcı gazilerin denizlerdeki eylemlerini "korsanlık" olarak nitelendirir: "Ez in cânib yolda korsanlık iderken on beş on altı pâre barça aldılar, yükleri eyü olanı berâber getürdiler, eyü olmayanı baturdılar" (75). 16. yüzyıl Osmanlı kaynaklarında Müslüman denizcilerden de korsan sözcüğüyle bahsedildiği ve korsan kelimesinin olumsuz bir anlam barındırmadığı anlaşılmaktadır.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da anlatıcının kurmaca taktiği olarak Hayreddin Paşa'nın ideal kişiliğini betimlemek için onu Oruç Reis'le karşılaştırmayı tercih ettiğinden yukarıda söz edilmişti. Bu savı desteklemek için metinden çeşitli örnekler vermek yerinde olacaktır. I. Selim'in korkusuyla Akdeniz'i terk edip Tunus Beyi'nin himayesine girdikleri sırada anlatıcı gemiyi Hayreddin Reis'in kumanda ettiğini aktarır. Her ne kadar Oruç Reis ondan yaşça büyük olsa da, Hayreddin Reis'in kaptanlıkta daha yetenekli ve daha tecrübeli olduğunu, Oruç Reis'in de geminin idaresini kendi isteğiyle ona bıraktığını belirtir (62). Anlatıcının Hayreddin Paşa ile ağabeyi arasında yaptığı bu karşılaştırmalar metinde başlangıçta küçük ayrıntılar gibi görünebilir. Ama bütün bu sahneler bir arada değerlendirildiğinde Seyyid Murâdî'nin Hayreddin Paşa'nın ideal kişiliğini betimleyebilmek ve öne çıkarabilmek için onu kardeşiyle karşılaştırmayı yöntem olarak seçtiği görülmektedir. Metnin başlığında Hayreddin Paşa'nın gazâlarının anlatılacağı vaat edilirken ilk bölümlerde Oruç Reis'in esir düşmesi, esaretten kurtulma çabası ve diğer eylemlerine yer verilmesinin, Hayreddin Paşa'nın geri plana itilmesinin sebebi budur. Oruç Reis'in düşüncesizce harekete geçtiği gazâ denemeleri hem kendisi hem de gaziler için olumsuz sonuçlara neden olurken, Hayreddin Paşa'nın ihtiyatlı bir şekilde aldığı kararlar, savaş stratejisinden haberdar olması Osmanlı Devleti'nin Akdeniz'de korkulan bir güce dönüşmesini sağlar.

Hayreddin Paşa ve Oruç Reis silah arkadaşlarıyla birlikte Tunus Beyi'nin himayesindeyken Cenova'ya gazaya gitmeyi düşünürler; ancak her deniz anlatısında dile getirildiği gibi rüzgâra karşı koyabilecek hiçbir güç yoktur, rüzgâr korsanların kaderini, rotasını değiştirir. Gayrimüslim korsanlar ise Cenova yakınlarında gazilerin gemilerini aramaktadır. Poyraz yüzünden Cezayir yakınındaki Becâye isimli bir kaleye yanaşmak zorunda kalırlar. Oruç Reis, kalenin altında gayrimüslimlere ait

gemilerin olabileceğini düşünerek gazilerle birlikte bunları ele geçirmeyi önerir. Hayreddin Paşa, bu fikri riskli bulur, daha önceki seferde ele geçirdikleri gemilerle yetinmelerinin iyi olacağını söyler: “Gel karındaş bu sevdâdan ferâgat eyle, zîrâ bu kal’a altında ihtimâldür bir yüz karalığı ola, imdi Hak Te‘âlânun bu lutf u ihsanına çok şükürler idelüm şöyle ki bu kâfirler merd-i da‘vâ birle bizüm için mahsus donanub bizi aramağa çıktılar” (65). Hayreddin Reis önceki gece rüyasında Oruç Reis’in teknesini baş aşağı devrilmiş halde gördüğü için de ağabeyini engellemeye çalışmaktadır. Ancak Oruç Reis, kardeşinin sözünü dinlemez; kalenin altındaki gayrimüslim gemilerinin terk edildiğini düşünmektedir. Halbuki anlatıcı gayrimüslimlerin saklanıp gazilerin aşağı inmesini beklediklerini aktarır. Gaziler, aşağı indiklerinde gemilerin terk edilmiş olduğunu zannederek ilerler, gayrimüslimler onları pusuya düşürür. Şiddetli çarpışmada Oruç Reis de kolundan yaralanır, pek çok asker şehit düşer (65). Hayreddin Reis, ağabeyini ve silah arkadaşlarını kurtarabilmek için mürettebatı olan askerlerle birlikte çatışmaya girmek zorunda kalır. Böylece gayrimüslim korsanları püskürtmeyi ve gemilerini ele geçirmeyi başarırlar.

Anlatıcı daha sonra Hayreddin Paşa’nın Oruç Reis’in kolunu tedavi ettirmek için ne kadar uğraştığını aktarır. Biyografik bir anlatı olduğu için, deniz gazileri insanî yönleriyle savaşımlardan burnu kanamadan çıkan, yaralansa bile ilahî güçlü yaraları iyileştirilen gazavâtnâme kahramanlarından ayrılmaktadır. Battal Gazi’nin de zaman zaman yaralanan arkadaşlarını tedavi ettirmek için uğraştığı betimlenir; ancak burada Oruç Reis’in kolunun tedavi edilme süreci ve tedavinin başarısı hem gerçekçi bir şekilde yansıtılmakta, hem de Hayreddin Reis’in ağabeyinin durumundan duyduğu üzüntüyü betimlenmektedir: “Cerrâhdur tîmâr itmeğe başladı, ammâ gün günden Oruç Re’îsün ıztırâbı curhdan hâli düşvâr oldu ve teşvişe karmağa



yüz tutdı” (66). Doktorlar, Hayreddin Paşa’ya Oruç Reis’in kolunun kangren olduğunu, kesilmesi gerektiğini söylerler. Ancak Hayreddin Paşa, son çare olarak Oruç’un koluna Tunus’ta bakılmasını istemektedir. Hayreddin Reis, ağabeyinin durumuna çok üzüldüğü için elde ettikleri ganimeti ve zaferi gözü görmez, Tunus’a gemilerinin sancağını açmadan girerler. Tunus’da hem gayrimüslim, hem de Müslüman doktorlar Oruç’un kolunu muayane eder ve kesilmesi gerektiğini söylerler. Hayreddin Reis, Tunus’taki doktorlardan ağabeyinin kolu için kesilmekten başka çare olmadığını öğrenince çok üzülür: “Hayreddîn Re’îs hıçkırır hıçkırır gözlerinden belâ bârânı gibi yaşlar revân olub ağlardı” (67). Elbette bu metinde kahramanların ruhsal durumlarının da betimlendiği vurgulanırken, bunları modern romanda karşımıza çıkan psikolojik betimleme bölümleriyle karşılaştırmamak, bu tür bir beklentiye girmemek gerekir. Diğer gazâ anlatılarında başına hiçbir kötülük gelmeyen, makine gibi kahramanlarla karşılaştırıldığında erken modern bir anlatı olarak *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’da ağabeyi için gözyaşı döken bir kaptan figürü sıra dışı görünmektedir.

Anlatıcının Oruç Reis’le Hayreddin Paşa arasındaki karşılaştırmaya Becâya Kalesi’ni fethedecekleri bölümde de devam ettiği görülür. Bu kez karşılaştırmayı kardeşler değil, tekneleri arasında yapmayı tercih eder. Hayreddin Paşa ile Oruç Reis, Tunus Beyi’nin haberi olmadan I. Selim’e elde ettikleri ganimetten hediyeler yollar. Sultan gönderilen hediyelere çok memnun olur ve onları himayesine alır, Muhyiddin Reis’e iki kardeşe götürmesi için elmas kabızalı kılıç ile iki fırkata verir. Sultan yine Muhyiddin Reis’le birlikte gönderdiği fermanda büyük fırkataya Hayreddin Paşa’nın binmesini emretmiştir: “Büyük fırkataya Hayreddin lâlâm binsün, o birine Oruç lâlâm binsün, zahrında gazâlar eylesünler” (78). Daha sonra anlatıcı iki kardeşin teknelerinin birbirinin hemen hemen aynısı olduğunu, yalnızca

Hayreddin Paşa'nın gemisinin biraz daha büyük olduğunu belirtir: "Oruç Re'îsün dahî bindügi tekne karındaşı Hayreddîn Re'îsün bindügi tekne gibi idi. İkisi de bir formada ve bir donanmada ve bir zînetde idi. Fakat bir bank Hayreddîn Re'îsün teknesinden küçük idi" (80). Anlatıcının iki kardeş arasında karşılaştırma yapmak için betimlediği sahneler tarihi ve korsanların yaşam öykülerini kurmaca haline getiren unsurlar arasındadır.

Hayreddin Paşa, pek çok yönüyle diğer gazi kahramanlardan farklı bir duruş sergilemektedir. Battal, Dânişmend ve Saltuk savaş meydanına ve maceraya bir an bile düşünmeden, korkusuzca atılan kahramanlardır. Bu anlatıda ise, kahramanın düşünerek karar vermesi, savaşa hazırlanırken stratejik düşünmesi, deniz savaşının teknik hilelerini bilmesi olumlanan ve idealize edilen özelliklerdir. Gazavât-nâme türünün romans-epikten biyografiye geçiş sürecinde kahramanın gerçek bir lidere, komutana dönüştüğü görülmektedir. Ancak *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* bütün bu değişimleri barındırmasına karşın, anlatıcı dinleyici kitlede hâlâ gazâ bilincini uyandırma çabasında olduğu için Osmanlı'nın hamasî destan geleneği büsbütün terk edilmemiştir. Hayreddin Paşa, Oruç Reis'in kolunu kaybetmesiyle ilgili ağabeyini koruyamadığı için pişmanlık hissedip derin bir üzüntü duyarken, Oruç Reis ise kardeşine uyardığı halde onu dinlemediği için hatanın kendisinde olduğunu söyler ve kolunu gazâ uğruna kaybettiğini söyleyerek onu teselli etmeye çalışır. Anlatıcı, Oruç Reis'in bu cevabı aracılığıyla gazâ uğruna her çeşit dert ve acının çekilebileceğini, hiçbir şeyin gaza düşüncesinden önemli olmadığını ima etmektedir; çünkü Oruç Reis her ne kadar kardeşinin öğüdünü tutması gerektiğini söylese de, kaderin karşısında hiçbir şeyin duramayacağını da belirtir:

"El-hamdu li-llâh gazâ yolında oldu, o sa'âdet yeter!" didi. "Nolaydı ol zemân sen karındaşımun sözün tutaydum" didi, sonra yine eytdi: "Hatâ söyledüm karındaş estagfiru-llâh ol zemân senün sözün tutduğum

takdirde bile âhir böyle olacak imiş. Orada olmasam bir başka yirde yine âhir takdir-i ezel ve kalem-i cârî yerine gelmesi mukarrer idi” (67).

Seyyid Murâdî, Hayreddin Paşa’yla Oruç Reis’i karşılaştırırken her ne kadar genelde olumsuz yönlerine ağırlık verse de, zaman zaman iyi özellikleri ve yeteneklerine de yer verir. Örneğin, Oruç Reis’in yukarıda alıntılanan sözlerinin ardından anlatıcı Oruç Reis’in kardeşinden daha büyük bir âlim olduğunu, ilmi Hayreddin Paşa’dan daha iyi bildiğini ifade eder (67).

Seyyid Murâdî, Oruç Reis’in ilim açısından çok birikimli olduğunu, ancak denizcilikte Hayreddin Paşa kadar başarılı olmadığını ima eder. Buna karşılık Hayreddin Paşa’nın da ilim konusunda ağabeyi kadar bilgili olmadığı görülmektedir. Bu da mensur gazâ anlatılarının kahraman tipi açısından kırılma sayılabilir; çünkü bilindiği gibi hamasî destanlarda gaziler hem ilim hem de savaşçılık eğitimi aldığı için iki kimliği de sentez haline getirmeyi başarmış kahramanlar olarak betimlenir. Kaynaklarda “alperen” olarak adlandırılmalarının sebebi de budur. Seyyid Murâdî ise, alp ve velî kimliklerini aynı kahramanda sentezlemek yerine kardeşler arasında paylaştırmıştır. Murâdî böylece hamasî destan geleneğinin kahraman tipini reddetmiş olur; çünkü Seyyid Murâdî biyografi kaleme aldığı, gerçekten yaşamış kaptanların portresini çizdiği için gazavâtnâme geleneğinden haberdar olsa da geleneğin yalnızca kendi metniyle uyuşabilecek yönlerini uygulamayı tercih etmiştir.

Emrah Safa Gürkan, *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’nın bir propaganda eseri olarak okunması gerektiğini savunur ve anlatıda korsanlık eylemleri yerine dindar bir yaşam tarzının daha çok vurgulandığını ileri sürer: “[...] İslamî ton barizdir; korsanlıktan çok dua ve ibadetle meşgul gözüken Hızır ve Oruç kardeşler, gerek sadakatla bağlandıkları İslam dini üzerine engin bilgilere ve gerekse bazı mistik güçlere sahiptirler” (178). Gürkan, Hayreddin Paşa’nın bu metni İstanbul’a geldikten sonra kendisinin saraya bir gazi gibi lanse edilmesi için yazdığını savunur.

Gürkan'ın tespitleri bazı yönleriyle metinle örtüşmekte, ancak bazı yönleriyle de metnin ötesine geçmektedir. Gürkan'ın da belirttiği gibi *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*, her gaza anlatısı gibi din propagandası yapmayı hedefleyen bir metindir. Ancak Hayreddin Paşa ile Oruç Reis'in rüyalar aracılığıyla Hz. Hızır ya da yaşlı bir kişiyle haberleşmeleri dışında diğer gazavâtnâme kahramanlarında görüldüğü kadar mistik ve olağanüstü güçlerle donatılmamıştır. Battal ya da Saltuk gibi doğaüstü canlılarla savaşabilecek kadar kudretli kişiler olarak da tanıtılmamıştır. Metinde İslam propagandası geniş bir yer tutsa, daha önce de belirtildiği gibi kahramanların dini yayma, gayrimüslimleri İslam'a davet etme gibi bir amaç içinde olmadıkları görülür. Dolayısıyla bu yönleriyle anlatı gazavâtnâmelerin klişelerinden epeyce uzaklaşmıştır.

Gürkan, anlatıda gazilerin korsanlıktan çok ibadetle meşgul olduklarını savunur. metin dikkatli bir şekilde incelendiğinde deniz savaşlarıyla ilgili pek çok sahneye yer verildiği, hem de bu sahnelerin son derece gerçekçi bir şekilde betimlendiği görülmektedir. Anlatıcı savaş sahnelerini betimlerken hem görsel bir dille teknik bilgiler verir, hem de hamasî bir üslûp kullanır. Denizcilik tecrübesi ve askerî bilgiyle kahramanlık söyleminin birleşimiyle ortaya gerçekçi bir arka plana yaslanan kurmaca bir metin çıkar. Burada elbette gerçekçilikle modern edebiyatın gerçekçilik akımı kast edilmemektedir. Hayreddin Paşa ile Oruç Reis'in gazilerle birlikte Becâye Kalesi'ni fethettikleri sahne, dini propagandayla gerçekçi savaş tasvirinin nasıl birleştiğini göstermek açısından iyi bir örnek sayılabilir, sahnede gazilerin kaleyi ele geçirebilmek için yer altından giden bir tünel kazdıkları betimlenir:

Kendileri şimdi on bir pâre tekne kaldılar. Ol aradan varub Becâyâ üzerine geldiler. Anda bir büyük nehr ya'nî çay var idi. Tekneleri ol çay içine çekilüb cihâd-ı fî-sebîli-llâh kasd-ı kâfir birle varub ibtidâ ki kal'anun altına girüb dahî 'ale'l-fevr meteriz alub içine girdiler. Gâzîler kâfirlerün tobına tûfengine bakmayub kal'a-yı mezkûrun bir yanından lağım ile atub hemân dal-tîg-i âteş-tâb olub içine havladılar. Üç buçuk

sâ‘at a‘lâ cenk oldu. Kılıçlar al kanla la‘l renk oldu, vaktâki kâfirler  
be‘avn-ı Hudâ ve mu‘cizât-ı Mustafâ ve himmet-i evliyâ u asfiyâ  
“Amân el-amân!” diyü çağrışmağa başladılar (81).

Anlatıcı gazilerin ele geçirdikleri gemilerin içinde bulunan ürünleri bulundukları bölgede eksik olan bazı ürünleri elde etmek için nasıl değiş tokuş ettiklerini aktarır. Daha önce değinildiği gibi gayrimüslim gemilerinde bulunan ürünlerin niteliği ve miktarı ile savaşlarda ele geçirilen esirlerin sayısı gibi rakamsal bilgileri dahi titizlikle dinleyici/okurla paylaşır. İslam propagandası yalnızca anlatıcının biyografisini meşrû hale getirecek ve belki de patronaj ilişkilerinde yer almasını sağlayacak bir çerçevedir. Başka bir deyişle, Seyyid Murâdî korsanlık anlatısı kaleme alabilmek ve Hayreddin Paşa’nın biyografisini anlatabilmek için olay örgüsünü gazâ düşüncesi çerçevesine yerleştirir. Gazavâtnâmelerin klişelerinden bağdaştırabildiklerini kendi anlatısına uyarlamıştır. Arka planda Seyyid Murâdî’nin dinleyiciyle/okurla Akdeniz korsanlarının yaşam tarzı hakkında gerçekçi bilgiler verdiği görülmektedir. Üstelik anlatıcının denizdeki çatışmayı ve rekabeti denizci diliyle betimlediği görülür. Ancak Hayreddin Paşa’nın hayatını kurmaca haline getirerek betimlediği için Osmanlı Devleti şemsiyesi altında savaşan korsanların kendilerine özgü denizci Türkçesini, destan geleneğinin söz kalıpları, atasözleri ve deyimler gibi gündelik dilin öğeleriyle birleştirmiş, son olarak bu üslûbu o dönemin yazı diliyle harmanlamıştır. Bu savları desteklemek için yine metinden örnekler vermek yararlı olacaktır.

Deli Mehemed, Hayreddin Paşa’nın yanında yetişen gaziler arasında yetenekli bir savaşçı ve paşanın sağ kolu olarak öne çıkar ve anlatıcı onun korsanlık başarılarını da betimler. Tunus Beyi’nin himayesine girdikleri dönemde gaziler Hayreddin Paşa’nın teknesinde meclis kurmuş yiyip içerlerken denizin ortasında anlatıcının deyişiyle Keşiş Dağı büyüklüğünde bir barça görürler. Deli Mehemed,

kaptanlara keyiflerini bozmamalarını barçayı tek başına ele geçirebileceğini söyler. İşte Deli Mehemmed'in barçanın peşine düşüp nasıl ele geçirdiğini betimlendiği bu sahnede anlatıcının denizci söylemiyle gündelik dili nasıl birleştirdiğini gözlemek mümkün: “Ammâ barça dahî hayli uzayub teknesin saklamalı oldu idi. Deli Mehemmed dahî iki çenberi îşâ idüb apazlamadan barçanın ardınca aç kurd koyuna ne resme salarcasına salub ân-ı vâhidin içind Deli Mehemmed tekneyi saklamalı oldu [...] Hele barçaya çatub yukarı çıkdılar, bakdılar ki dümen orta yirde bağlanub kâfirleri kaçmış. Ol zemân Deli Mehemmed teknesin barçanın kıcına bağlayub kendi barçanın üzerine çıkub yelkenlerin kandilisaya alub dahî sobra gelüb tekneleri bekledi” (62-3). Deli Mehemmed, barçanın buğday yüklü olduğunu görür. Anlatıcı bu noktada söze girerek o dönemde Tunus’da buğdaya ihtiyaç olduğunu aktarır, bu nedenle gaziler geminin buğday yüklü olduğunu görünce çok sevinirler. Ertesi gün barçayı Tunus’a götürmek için açıldıklarında iki barça daha ele geçirirler. Biri zeytin, peynir, bal, diğeri ise ipek kumaş ve tüfek demiri ile yüklüdür (63).

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’da Avrupa edebiyatının korsan anlatılarından farklı olarak deniz gazilerinin niyeti değerli taşlar ve altınla dolu hazineler bulmak değil, ya halkın ihtiyacını karşılayacak ya da ticaret yapmalarını sağlayacak ürünler elde etmektir. David Cordingly, Avrupa edebiyatının korsan anlatılarını okuyanların korsanlığı “altın ve gümüş paralarla dolup taşan tropik adalar ve denizden çıkan define sandıklarıyla bağdaştır[dıklarını]” ifade eder (15). Cordingly bunların edebiyat metinlerinden kaynaklanan hayalî düşünceler olduğunu belirterek Akdeniz korsanlarının denizdeki temel hedefinin ticaret gemilerini ele geçirmek olduğunu dile getirir: “[...] [A]slında korsan saldırılarının çoğu on iki ila yirmi adamdan oluşan mürettebatlardan ibaret küçük ticaret gemileri tarafından gerçekleştiriliyordu. Tipik bir yağmalama, İspanyol altınları ve dukalarıyla dolu sandıklarından değil, birkaç

balya ipek ve pamuk, birkaç varil tütün, bir bağlama halatı, birkaç yedek yelken, marangozluk aletleri ve yarım düzine siyah köleden oluşuyordu” (17). Cordingly kitabında insanların korsanlarla ilgili zihinlerinde uyanan imajı incelerken bu imajla korsanların gerçek yaşantılarının hangi yönlerden örtüştüğünü araştırmıştır.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*’da anlatıcının tek hedefi yalnızca Hayreddin Paşa’nın yaşam öyküsünü anlatmak değil, aynı zamanda Akdeniz ve Kuzey Afrika’da Osmanlı Devleti’nin gerçekleştirdiği savaşları meşrûlaştırmaktır. Savaşın meşrûlaştırılması demek aynı zamanda Hayreddin Paşa’nın da eylemlerinin meşrûlaştırılması anlamına gelmektedir. Osmanlı Devleti’nin Hayreddin Paşa ve Oruç Reis aracılığıyla Akdeniz’de kontrolü ele geçirme çabası Endülüs Müslümanlarının İspanya’da baskı altında olması, dinlerini diledikleri gibi yaşayamamaları gerekçe gösterilerek meşrûlaştırır. Bu nedenle gaziler Granada’daki Müslümanları İslam ülkelerine götürmeyi planlarlar. Ancak o sırada Becâye’deki şeyhler Hayreddin Paşa’ya mektup gönderir ve kendi memleketlerini de “İslam nuruyla şereflendirmelerini” ister. Bu mektup nedeniyle Hayreddin Paşa, Endülüs’ten önce Becâye Kalesi’ni fethetmeye karar verir. Böylece anlatıcı Kuzey Afrika’da Osmanlı Devleti’nin niçin gaza politikası yürüttüğünü Cezayirli Müslümanların İspanya’nın idaresi altında baskı görmeleriyle açıklar. Bu mektubun tarihsel gerçekliği olup olmadığı bilinmemektedir; ancak Cezayir’den Osmanlı Devleti’ne gönderilen, Hayreddin Paşa’yla Oruç Reis’in başarılarının anlatıldığı bir mektup günümüze ulaşan kaynaklardan biridir.

Topkapı Sarayı’nda bulunan Kasım 1519 tarihli Cezayir’in uleması ve ileri gelenleri tarafından Osmanlı Devleti’ne gönderilmiş bir mektupta Hayreddin Paşa ile Oruç Reis’in Cezayir’i İspanyollara karşı nasıl savundukları ve onları Hristiyanların baskısından nasıl kurtardıkları betimlenmiştir. Mektupta İspanya’nın Endülüs

topraklarını işgal ettikten sonra Vehran Kalesi, Becâye ve Trablus'u fethettiklerini son olarak da Cezayir'i istila ettiklerini, ancak Oruç Reis, Hayreddin Paşa ve beraberlerindeki gazilerle birlikte Kuzey Afrika'daki Müslümanları tekrar özgürlüklerine ve topraklarına kavuşturduklarından söz edilmektedir (Tütüncü, 2013: 15-6). Dolayısıyla, Osmanlı Devleti'nin Kuzey Afrika'daki hâkimiyet kurma mücadelesini yalnızca Seyyid Murâdî'nin anlatısı değil, Topkapı Sarayı'nda bulunan bu mektup da meşrulaştırmaktadır. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da yalnızca savaşların değil, denizcilerin korsanlık faaliyetlerini gaza kavramıyla meşrulaştırdığı görülür. Bir gün Hayreddin Paşa ile Oruç Reis Tunus'tan ayrılıp denizde gazâyâ açılırlar. Balmumu, deri ve zeytyağıyla yüklü bir barça ele geçirirler. Barçanın içinde aynı zamanda otuz kırk Endülüs Müslümanı esir tutulmaktadır (80). Anlatıcı deniz gazilerinin ele geçirdiği gemide Endülüs Müslüman esirlerin de bulunduğunu belirterek korsanlık faaliyetinin yalnızca gayrimüslimlere karşı yürütüldüğü ve temel hedefin Müslümanları esaretten kurtarmak olduğu konusunda okura/dinleyiciye güvence verir.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da Osmanlı Devleti'nin emperyal gücü ve gazâdan çok Hayreddin Paşa'nın bölgedeki Müslüman beylerle rekabeti ön plana çıkarılır. Başka bir deyişle, Seyyid Murâdî bu metinle aslında Hayreddin Paşa'nın hami arayışından beylerbeyliği görevini elde edinceye kadar hangi zorluklar ve sıkıntılarla uğraştığını, katıldığı savaşları, yürüttüğü korsanlık faaliyetlerini ve rekabet ettiği toplulukları anlatmayı amaçlamaktadır. Cezayir'de I. Selim adına hutbe okunması ve sikke basılması bile Osmanlı Devleti'nin emperyal gücünün etkisinden çok Hayreddin Paşa'nın kararlılığı ve ikna kabiliyetinin sonucu olarak yansıtılır.

Hayreddin Paşa ile Oruç Reis, Tunus Beyi'nin etkisini kırmayı başarıp hâkimiyeti elde edince bu kez Cikel'i fethederler. Ancak Hayreddin Paşa'nın esas



yurt tutmak istediği memleket Cezayir'dir. Ancak Hayreddin Paşa, gazilerle birlikte Cezayir'i yurt tutmaya çalışırken bu kez aynı bölgede bulunan Tilimsan şehrinin beyleriyle mücadele etmeye başlarlar. İşte *Gazavât-ı Hayreddin* Paşa'nın kaleme alınmasının bir sebebi de budur; çünkü anlatıda Hayreddin Paşa'nın Cezayir'de hâkimiyet kurabilmek için gayrimüslim güçlerle değil, Müslüman beylerle rekabet etmesi gerekir. Bu rekabet ilişkisi beraberinde Osmanlı deniz gazileriyle Cezayirli Müslümanlar arasında pek çok çatışmanın yaşanmasına neden olur. Dolayısıyla, *Gazavât-ı Hayreddin* Paşa'da Osmanlı deniz gazileriyle Tunus, Tilimsan ve Cicel Beyleri arasında yaşanan çatışmalar gazâ düşüncesini sarsabilecek olaylardır. Bu nedenle anlatıcı sık sık Hayreddin Paşa ile Oruç Reis'in mücadele ettiği beylerin İspanya'yı desteklediği, Hristiyan güçlere yardım ettiğinin altını çizerek. Başka bir deyişle Kuzey Afrika'da Osmanlı deniz gazileriyle bölgede İspanya'nın hâkimiyetini destekleyen Araplar arasında çatışmalar yaşanır. Bu çatışmalar aslında maddî sebeplere dayanmaktadır; çünkü İspanya'yı temsil ederek şehirleri yöneten Müslüman beylerin karşısına Osmanlı Devleti'ni temsilen savaşan deniz gazilerinin çıkması doğal olarak vergi geliri gibi pek çok kaynağın paylaşımı açısından rekabeti doğuracaktır. Seyyid Murâdî, bu rekabet sürecinde Hayreddin Paşa'nın ve fethedilen yerlere tayin ettiği beylerin reayaya davranışıyla İspanya'yı destekleyen beylerin davranış biçimlerini karşılaştırarak Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetindeki Kuzey Afrika'nın, özellikle de Cezayir'in Müslümanlar için daha adil ve huzurlu bir bölgeye dönüşeceğini ima etmektedir.

Hayreddin Paşa, Cicel'de bulunduğu sırada korsanlık için denize açıldığı bir gün buğday yüklü barçalar ele geçirir. Cicel'de halkın buğday sıkıntısı çektiğini bildiği için barçalardan birini olduğu gibi oraya gönderir (91). Cicel'i idare eden şeyh ise reayadan yüksek vergi toplamasına karşın hiçbir sıkıntılarında yardım

etmemektedir: “Meğer ol müfsid ‘Arab ol tarafda olan re’âyâdan bu kadar şey alub gâzilere bir habbe virmezdi” (91). Daha sonra Hayreddin Paşa, o şeyhi öldürtür, yerine başka bir yönetici getirir, reâyâyla İspanya’da ödedikleri verginin yarısını vermeleri şartıyla anlaşılır.

Görüldüğü üzere, Osmanlı Devleti adına Kuzey Afrika’da hüküm sürmek isteyen gaziler bölge halkının desteğini alabilmek için şehirlerini bayındır hale getirmeyi, gıda sıkıntılarını çözmeyi ve vergi oranlarını azaltmayı tercih etmiştir. Ancak anlatıda gazilerin reâyâ tarafından kabul görmeyi başarsa da rakiplerinin onlarla mücadele etmekten kolayca vazgeçmediği görülür. Bu durum Müslüman iki grup arasında sık sık çatışmalar yaşanmasına ve anlatıda savaşı ve yağmayı meşrûlaştıran gazâ düşüncesinin sarsılmasına neden olur; çünkü Seyyid Murâdî’nin karada betimlediği savaşların büyük bir bölümü iki Sünnî grup arasında gerçekleşir. Bu durum anlatıcının Hayreddin Paşa’nın eylemlerini haklı göstermek için sık sık araya girmesine, İspanya’yı destekleyen Arap beylerle Osmanlı Devleti’nin gazileri arasında karşılaştırma yapmasına, Osmanlı adına savaşan gazileri okurun/dinleyicinin gözünde olumlamak için uğraşmasına neden olmaktadır. Özellikle Cezayir’de Hayreddin Paşa’nın hâkimiyet kurmakta çok zorlandığı, yalnızca beylerin değil, ulemanın ve halkın da bir bölümünün İspanya’yı desteklediği, memleketlerinin gaziler tarafından yönetilmesini istemedikleri görülür. Hayreddin Paşa, kimi zaman gazilere ihanet eden, bölgede isyan çıkaran kişileri cezalandırmak zorunda kalır. Bu nedenle Hayreddin Paşa’nın bir bölümde Cezayir’i terk edip Cicel’e döndüğü, Cezayir halkı onu kabul edip çağırınca kadar dönmemeye karar verdiği aktarılır. Bu bölümler anlatıcının Hayreddin Paşa’nın ruh halini betimlediği için biyografi türü açısından da önemli sahnelerdir.

Hayreddin Paşa'nın Cikel'e dönmesinin temel sebebi, kendisi Cezayir'de isyan çıkaran Müslümanları geçmişte İspanya donanmasına karşı gazileri destekledikleri için affetmesi, merhamet göstermesi, evlerinin yağmalanmasına izin vermemesidir; ancak gaziler onun sözünü dinlemeyip isyan çıkaranları öldürürler. Hayreddin Paşa onlardan sözünü neden dinlemedikleri hesap sorduğunda, gaziler onu isyancılara karşı merhametli davrandığı için eleştirirler: "Merhamet sahibi olan adam hâkim olamaz; çünkü böyle merhamet sahibisin var bir medreseye gir de 'umruni ibâdetle tâ'atle geçür. Bu mevzı'da olan adam bir mikdâr çakır pençelü gerekdür" (138). Hayreddin Paşa, bölgenin din adamlarına isyancılara zarar verilmeyeceğini temenni etmişken, gaziler ona saygısızlık ettiği, sözünü dinlemediği için hem kırılır, hem de Müslümanlar katledildiği için de vicdan azabı çeker: "Hayreddin Paşa [...] bu ma'rekeden katı bî-huzur olub gözlerinden belâ bârânı gibi yaş dökülüb ağladı. Bu kadar 'ulemânun yanında hakir düşüb hürmetin kırduklarına ziyâde elem çeküb gönünden eyitdi: 'Şimdiden sonra bizim bu vilâyetden çıkub gitmemüz karîbdür' didi." (138).

Seyyid Murâdî, bu sahneler aracılığıyla hem Cezayir'de gazilerin Müslümanlarla girdikleri çatışmalar ve öldürülen isyancılarla ilgili Hayreddin Paşa'nın emir vermediğinin, herhangi bir sorumluluğunun bulunmadığı konusunda okuru/dinleyiciyi ikna etmeyi hem de onun ne kadar merhametli bir komutan olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Görüldüğü üzere, anlatının ikinci yarısında Oruç Reis'in şehit düşmesinden itibaren olay örgüsü bu kez Hayreddin Paşa'yla Cezayir, Tilimsan, Becâye beyleri arasındaki rekabete ve Müslümanlar arasındaki çatışmalara odaklanır. İkinci yarıda anlatıcı Hayreddin Paşa'nın ideal kişiliğini ve komutanlığını övmeye devam etmekle birlikte deniz gazilerinin Cezayir'i fethedebilmek için Müslümanlarla çarpışmalarını meşrû göstermeye çalışmıştır.

## SONUÇ

Bu çalışmada gazavâtnâme bir edebî tür olarak Avrupa edebiyatı türleriyle karşılaştırılarak incelenmeye çalışılmıştır. Epik ve romansla ilgili Avrupalı eleştirmen ve düşünürlerin görüşlerine yer verilmiştir. Her eleştirmenin görüşünün bir diğerinden farklı olması her iki türün de sınırlarının çizilmesi ve tanımlanmasının güç olduğunu göstermiştir. Ancak yine de eleştirmenlerin gerek epik gerek romans için belirli konularda hemfikir olduklarına rastlanmaktadır. Epiğin şiirle yazılan kahramanlık, yiğitlik ve altın çağın övüldüğü bir tür olduğu konusunda eleştirmenlerin pek çoğu hemfikirdir.

Benzer tanımlama güçlüğüne romansı tartışırken de rastlanmaktadır. Araştırmacıların kimi zaman romansı tanımlamak için belirledikleri özelliklerin daha önce epik için belirlenen özellikler olduğu görülür. Örneğin, kahramanın tek başına bütün dünyayı dolaşması ve bir savaştan diğerine atılmaktan vazgeçmemesi hem epik hem de romans için eleştirmenlerin belirlediği özelliklerden biridir. Yine de romansla ilgili görüşler değerlendirildiğinde, romansın mensur ya da manzum veya ikisi bir arada yazılan, macera, aşk ve seyahat temalarının ön plana çıktığı bir metin olduğu konusunda araştırmacıların hemfikir olduğu görülür. Anlatılan maceraların okuru/dinleyiciyi eğlendirecek türden iç içe geçmiş hikâyelerden oluşması yine romansın tipik özelliklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Tez çalışmasında seçilmiş mensur gaza anlatılarının üçünün romans-epik olarak sınıflandırılmasının sebebi ise

her ne kadar yazarlar okuru/dinleyiciyi aşk, seyahat ve macera gibi temalarla zaman zaman eğlendirmeyi amaçlasa da, en karmaşık yapıllı hikâyeleri bile bir şekilde gaza düşüncesiyle, savaş ve kahramanlık temalarıyla ilişkilendirmeleridir.

*Dânişmendnâme*'yi romansa yaklaştıran, hem manzum ve mensur formda yazılmış olması hem de aşk temasının diğer anlatılara kıyasla çok daha fazla öne çıkmasıdır. *Battalnâme* ile *Saltuknâme*'yi romansa yaklaştıran ise kahramanların yalnızca gaza uğruna değil, macera hevesi ve şöhret kazanma niyetiyle savaşmak için hem gerçek hem de hayalî coğrafyaları gezmeleridir. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da ise hâlâ kahramanlık ve savaş temalarının işlenmesi nedeniyle anlatının epikle bağlarının kopmadığı görülür. Ancak Seyyid Murâdî Hayreddin Paşa'nın soyunu çok uzak bir geçmişte de olsa Battal Gazi ya da diğer gazilerden biriyle ilişkilendirmeyerek ilk üç anlatının ürettiği epik geleneği reddeder ve Hayreddin Paşa'yı tamamen Osmanlı kimliğini simgeleyen bir komutan olarak betimlemeyi tercih eder; çünkü Seyyid Murâdî romans ya da epik gibi tarihle efsanenin karıştığı bir metin yazmayı değil, gerçekçi bir biyografi yazmayı hedeflemiştir. Hayreddin Paşa'nın biyografisinde öne çıkan izlekler Hayreddin Paşa'nın sürekli Oruç Reis'le karşılaştırılarak ideal yönlerinin ön plana çıkarılması, kardeşlerin hami arayışı, Osmanlı Devleti'ni Kuzey Afrika'da temsil ederek gerek Avrupalı güçler, gerek Müslüman beylerle rekabet etmeleridir. Diğer üç gazavâtnâmede kahramanlar genellikle gayrimüslimlerle savaştıkları için anlatıcıların savaşı meşrulaştırmak için pek çaba sarf etmedikleri, gayrimüslimlerle savaşılmasının gaza için yeterince meşrû bir gerekçe olarak sayıldığı görülmektedir.

*Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'nın ikinci yarısında ise Seyyid Murâdî, deniz gazilerinin Cezayir'deki Müslümanlarla Avrupalı güçleri destekledikleri için çarpışmak zorunda kaldıklarını sıklıkla vurgular. Bunun yanı sıra, *Gazavât-ı*

*Hayreddin Paşa*'da deniz gazilerinin Osmanlı Devleti'ni temsilen Akdeniz'de İspanya'yla rekabet etmelerinin gerekçesi Endülüs Müslümanlarının Hristiyanlar tarafından baskı görmeleri, dinlerini yaşayamamalarıyla açıklanmıştır. Dolayısıyla, diğer üç anlatıdan farklı olarak *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*'da anlatıcının hem gayrimüslimler hem de Müslümanlara karşı savaşın meşruiyeti konusunda okuru/dinleyiciyi ikna etme çabasında olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, Seyyid Murâdî'nin Hayreddin Paşa'ya makine gibi cesur bir komutan olarak resmetmek yerine hem zeki, tedbirli, stratejik düşünen bir komutan olarak övmesi hem de duygusal bir yönü olduğunu vurgulaması anlatıyı biyografiye yaklaştıran temel özelliklerdir. Hayreddin Paşa'nın gazilerle çarpışırken yaralanıp esir düşen bir gayrimüslim kaptana statüsüne uygun şekilde muamele ettiği, yaralarını tedavi ettirdiği betimlenmiştir. Seyyid Murâdî bu tür olayları aktarırken söze girip tıpkı bir biyografi yazarı gibi Hayreddin Paşa'nın kişilik özelliklerinden övgüyle söz eder. Paşanın yaralı gayrimüslim kaptana bu kadar iyi davranmasını da övgüyle aktarır ve onun hangi dinden olursa olsun herkese eşit derecede iyi davrandığını ifade eder: “Niçün ki Hayreddin Re’is gerek kâfirden olsun ve gerek İslamdan olsun asla yaranun ketm itmezdi, hem tabi‘atları dahi pek ziyadesiyle halîm ve merhamet sâhibi server idi” (106). Ancak Hayreddin Paşa'nın ona karşı gösterdiği bütün iyi niyet ve empatiye rağmen kaptan ona ihanet ederek diğer esirlerle birlikte kaçmayı planlamıştır.

Son olarak, *Battalnâme*, *Dânişmendnâme* ve *Saltuknâme*'nin Arap, Fars ve Eski Yunan epik anlatılarıyla karşılaştırılmasının amacı bu anlatıların ne kadar yaratıcı olduklarını sorgulamak değildir. Üç anlatının çeşitli yönlerden Arap ve Fars epiklerinden etkilenmiş olması, anlatıcının bu anlatılara doğrudan göndermede bulunması Osmanlı gaza anlatılarının hiçbir özgün tarafı olmadığını

göstermemektedir. Aksine anlatıcılar edebiyat çevrelerinde kabul görebilmek ve sözlü geleneği devam ettirmek için kendi hikâyelerini Arap ve Fars epiklerine dayandırmış, ama oradaki klişeleri Anadolu'nun serhad yaşamına ve Osmanlı klasik döneminin dünya görüşüne uyarlayarak onların yeniden ve başka bir bağlamda üretilmesini, ortaya yeni anlatılar çıkmasını sağlamıştır. Seçilmiş dört mensur anlatıda da gazi kahramanın ister sorunsuz ister sorunlu olsun otoriteyle nasıl ilişkiler kurduğuna odaklanması bu anlatıların Osmanlı Devleti'nin klasik dönem dünya görüşü ve merkezî devlet politikasıyla yakından ilişkilidir.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Akalın, Şükrü Halûk. 1987. *Saltuk-nâme*. (Cilt 1). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- . 1988. *Saltuk-nâme*. (Cilt 2). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Akkaya, Hüseyin. 1997. *Osmanlı Türk Edebiyatında Süleyman Peygamber ve Şemseddin Sivâsî'nin Süleymânîyyesi*. (Cilt 1). Boston: Harvard Üniversitesi.
- Aksoy, Nazan. 2009. *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Albayrak, Nurettin. 1997. “Hamzanâme”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 15). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 516-17. 23.10.2014  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c15/c150295.pdf>
- Alexiou, Stylianos. 1993. “Digenes Akrites: Escorial or Grottaferrata? An Overview”. In Roderick Beaton and David Ricks, eds., *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*. Aldershot, Hampshire: VARIORUM, 15-25.
- Andrews, Walter. 2009. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Tansel Güney, çev. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles. 2013. *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. Samih Rifat, çev. İstanbul: Can Yayınları.
- Atalan, Mehmet. 2008. “Türk Kültüründe Hz. Ali Cenknâmeleri”. *e-makâlât Mezhep Araştırmaları* I(2): 7-27. 11.01.2015  
<http://www.emakalat.com/index.php/emakalat/article/viewFile/10/1>



Aydoğan, Zeynep. 2007. "An Analysis of the *Saltukname* in its Fifteenth Century Context." Unpublished master's thesis. Istanbul: Boğaziçi University.

Bakhtin, Mikhail M. 1994. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist, trans. Austin: University of Texas Press.

Banner, Lois W. 2009. "Biography as History". *The American Historical Review* 114(3): 579-86.

Bars, Mehmet Emin. 2015. "Battal Gazi Destanı'nda Göndergeler ve Anıştırmalar Üzerine Bir Değerlendirme". *Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Eğitim Kültür Dergisi* 4(1): 465-90. 09.02.2015  
[http://www.tekederisi.com/Makaleler/1769625738\\_32bars.pdf](http://www.tekederisi.com/Makaleler/1769625738_32bars.pdf)

Beer, Gillian. 1970. *The Romance*. London: Methuen and Co. Ltd.

Boileau-Desperaux, Nicolas. 1892. "Art of Poetry". In Albert Cook, ed., *The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, and Boileau*. Howes, Pitt and Soame, trans. Boston: Ginn and Company, 159-225.

Boratav, Pertev Naili. 2013. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Brunetti, Giuseppina. 2014. "Romans". *Ortaçağ: Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*. Umberto Eco, haz. İstanbul: Alfa, 588-96.

Cordingly, David. 1995. *Korsanlar Arasında Yaşam*. Elif Böke, çev. Ankara: Dost Kitabevi.

Çelepi, Mehmet Surur. 2010. "Dânişmend-nâme'de Rüyaların İşlevleri". *Turkish Studies – International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 5(1): 264-80. 12.11.2013  
[http://www.turkishstudies.net/Makaleler/736813046\\_14%C3%A7elepimehmet\\_surur.pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/736813046_14%C3%A7elepimehmet_surur.pdf)

Çetin, İsmet. 1997. *Türk Edebiyatında Hz. Ali Cenknâmeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Dadoyan, Seta B. 2011. *The Armenians in the Medieval Islamic World*. (Vol. 1). New Brunswick and London: Transaction Publishers.

Dalkılıç, Mehmet. 2007. “Geçmişten Günümüze Kuzey Afrika’da Mezhep Tartışmaları ve Günümüze Yansıması”. 38. *ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007*. Zeki Dilek, haz. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 85-96. 13.04.2015  
<http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/DALKILIÇ-Mehmet-GEÇMİŞTEN-GÜNÜMÜZE-KUZEY-AFRİKA’DA-MEZHEP-TARTIŞMALARI-VE-GÜNÜMÜZE-YANSIMASI.pdf>

Dedes, Yorgos (ed.). 1996. *Battalnâme*. (Vol. 1). Harvard University.

Demir, Necati (haz.). 2004. *Dânişmend-nâme*. Ankara: Akçağ Yayınları.

—— (haz.). 2006. *Battal-nâme*. Ankara: Hece Yayınları.

—— . 2011. “Türk Düşünce Dünyasında Hz. Ali”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 60: 85-104. 12.06.2015  
<http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/article/view/205>

Demir, Necati ve M. Dursun Erdem (haz.). 2013. *Saltık-nâme* (2. Baskı). İstanbul: Uluslararası Kalkınma ve İşbirliği Derneği Kültür Yayınları.

Dikkaya, Fahri. 2015. “The Historical Archeology of the Early Ottomans: A New Perspective on Arguments about the Foundation of the Ottoman Empire”. Unpublished doctoral thesis. Ankara: Bilkent University.

Duggan, Joseph J. 2009. “Medieval Epic and History in the Romance Literature”. In David Konstan and Kurt A. Raaflaub, eds., *Epic and History*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 280-292.

Durak, Neslihan. 2014. “Çingiz Han’ın Yetiştirdiği Kültürde Korku ve Korku Salma Taktikleri”. *Korku Kitabı*. Emine Gürsoy Naskali, haz. İstanbul: Kitabevi, 223-40.

Emecen, Feridun M. 1999. “Osmanlı Kronikleri ve Biyografileri”. *İslam Araştırmaları Dergisi* 3: 83-80.

- . 2013. *Zamanın İskenderi, Şarkın Fatihi: Yavuz Sultan Selim*. İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.
- Fahd, Toufy. 1966. “The Dream in Medieval Islamic Society”. In G. E. Von Grunebaum and Roger Caillois, eds., *The Dream and Human Societies*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 351-63.
- Firdevsî. 2009. *Şahnâme*. Necati Lugal, çev. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ford, Andrew. 1997. “Epic as Genre”. In I. Morris and B. Powell, eds., *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 396-414.
- Fromm, Erich. 1992. *Rüyalar, Masallar, Mitoslar: Sembol Dilinin Çözümlemesi*. Kaan H. Ökten, çev. İstanbul: Arıtan.
- Freely, John. 2012. *At Üstünde Fırtına: Anadolu Selçukluları*. Neşenur Domaniç, çev. İstanbul: Doğan Kitap.
- Garraty, John A. 1957. *The Nature of Biography*. New York: Alfred A. Knopf.
- Gelibolulu Mustafa Âlî. *Mirkatü'l-cihad*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Reşid Efendi Koleksiyonu N. 678.
- Gibb, H. A. R. 1963. *Arabic Literature: An Introduction*. London: Oxford University Press.
- Gibbons, Herbert Adams. 1916. *The Foundation of the Ottoman Empire: A History of the Osmanlis up to The Death of Bayezid I (1300-1403)*. New York: The Century Co.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1994. “On Epic and Dramatic Poetry”. *Essays on Art and Literature*. Ellen von Nardroff and Ernest H. Von Nardroff, trans. Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 192-94.
- Gökay, Orhan Şaik. 2007. *Dedem Korkud'un Kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Grunebaum, G. E. Von. 1966. "Introduction: The Cultural Function of the Dream as Illustrated by Classical Islam". In G. E. Von Grunebaum and Roger Caillois, eds., *The Dream and Human Societies*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 3-21.
- Gültekin, Hasan. 2013. "Firdevsî, Şeh-nâme, Şeh-nâmecilik ve Meşâhîr-i İslâm'da Firdevsî Maddesi". *The Journal of Academic Social Science Studies* 6(3): 239-61. 13.05.2015  
[http://www.jasstudies.com/Makaleler/21013358\\_13Gültekin%20Hasan\\_S-239-261.pdf](http://www.jasstudies.com/Makaleler/21013358_13Gültekin%20Hasan_S-239-261.pdf)
- Gümüşkılıç, Mehmet. 2012. "Bir Gazavat-nâme Etrafında Hz. Ali'nin Halk Muhayyilesindeki Yeri". *The Journal of Academic Social Sciences* 5(2): 145-55. 11.10.2014  
[http://www.jasstudies.com/Makaleler/806719354\\_mehmet\\_TT.pdf](http://www.jasstudies.com/Makaleler/806719354_mehmet_TT.pdf)
- Gürkan, Emrah Safa. 2012. "Batı Akdeniz'de Osmanlı Korsanlığı ve Gaza Meselesi". *Kebikeç* 33: 173-204. 12.04.2013  
[https://www.academia.edu/1783358/Batı\\_Akdenizde\\_Osmanlı\\_Korsanlığı\\_ve\\_Gaza\\_Meselesi\\_-\\_Kebikec](https://www.academia.edu/1783358/Batı_Akdenizde_Osmanlı_Korsanlığı_ve_Gaza_Meselesi_-_Kebikec)
- Hadduri, Macid. 1999. *İslâm Hukukunda Savaş ve Barış*. Fethi Gedikli, çev. İstanbul: Yöneliş.
- Hainsworth, John Bryan. 1991. *The Idea of Epic*. University of California Press.
- Hamilton, Nigel. 2009. *Biography: A Brief History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Imber, Colin. 2011. "What does *ghazi* actually mean?". *Warfare, Law and Pseudo-History*. İstanbul: The Isis Press, 201-214.
- Ingalls, Jeremy. 1989. *The Epic Tradition and Related Essays*. Tucson-Arizona: Capstone Editions.
- İnalcık, Halil. 2011. *Devlet-i Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar*. (Cilt 1). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- . 2012. *Adâlet Kitabı*. Bülent Arı ve Selim Aslantaş, haz. Ankara: Yeditepe Yayınevi.

- İsen, Mustafa. 2010. *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Jeffreys, Elizabeth. 1998. *Digenis Akritis: The Grottaferrata and The Escorial Versions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kafadar, Cemal. 2010. *İki Cihan Âresinde: Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*. Ceren Çıkm, çev. Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Kemikli, Bilal. 2005. "Gârib-nâme'de Peygamber ve Asr-ı Saâdet Tasavvuru". *İstem* 5: 135-54. 11.05.2015  
[www.academia.edu/Documents/in/Garibname](http://www.academia.edu/Documents/in/Garibname)
- Ker, William Paton. 1908. *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature*. London: Macmillan and Co., Limited.
- Kishlansky, Mark and et. al. 2003. *Civilization in the West*. New York: Longman.
- Koloğlu, Orhan. 2012. *Türk Korsanları*. İstanbul: Tarihçi Kitabevi Yayınları.
- Köksal, Hasan. 1984. *Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Köprülü, Fuad. 1966. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- . 1972. *Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu*. Ankara: Atay Kültür Yayınları.
- Krstić, Tijana. 2011. *Contested Conversions to Islam: Narratives of Religious Change in the Early Modern Ottoman Empire*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Kur'an-ı Kerim Meali*. 2011. Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin, haz. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Lee, Christine. 2014. "The Meanings of Romance: Rethinking Early Modern Fiction". *Modern Philology* 112(2): 287-311. 14.03.2015  
<http://www.jstor.org/stable/10.1086/678255>

- Lowry, Heath W. 2010. *Erken Dönem Osmanlı Devleti'nin Yapısı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lukács, Georg. 2007. *Roman Kuramı*. Cem Soydemir, çev. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lyons, Malcolm Cameron. 1995. "Sîrat al-Amîra Dhât al-Himma". *The Arabian Epic: Heroic and Oral Story-telling (Texts)*. (Vol. 3). New York: Cambridge University Press, 301-504.
- Magdalino, Paul. 1993. "Digenes Akrites and Byzantine Literature: The Twelfth-Century Background to the Grottaferrata Version". In Roderick Beaton and David Ricks, eds., *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*. Aldershot, Hampshire: VARIORUM, 1-14.
- Mori, Masaki. 1997. *Epic Grandeur: Toward A Comparative Poetics of The Epic*. Albany: State University of New York Press.
- Murphey, Rhoads. 2009. "Seyyid Muradi's Prose Biography of Hızır Ibn Yakub, alias Hayrettin Barbarossa". *Essays on Ottoman Historians and Historiography*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 29-42.
- Nicholson, Helen J. 2001. *Love, War and the Grail: Templars, Hospitallers and Teutonic Knights in Medieval Epic and Romance: 1150-1500*. Leiden: Brill.
- Ocak, Ahmet Yaşar. 1992. "Battalnâme". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 5). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınlar, 206-08. 15.01.2015  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c05/c050139.pdf>
- . 2011. *Sarı Saltık: Popüler İslam'ın Balkanlar'daki Destanî Öncüsü (XIII. Yüzyıl)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ong, Walter J. 2007. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözlün Teknolojileşmesi*. Sema Postacıoğlu Banon, çev. İstanbul: Metis Yayınları.
- Önal, Sevdâ. 2007. "Sebeb-i Teliflerdeki Ortak ve Farklı Temalar". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 35: 105-23.

- Öz, Mehmet. 2009. "Sinop". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 37). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 252-6. 24.11.2014  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c37/c370167.pdf>
- Özel, Ahmed. 1982. *İslam Hukukunda Milletlerarası Münasebetler ve Ülke Kavramı: Dârulislâm, dârulharb, dârussulh*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Öztürk, Yücel. 2014. *Osmanlı Hâkimiyetinde Keçe (1475-1600)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Panaite, Viorel. 2000. *The Ottoman Law of War and Peace: The Ottoman Empire and Tribute Payers*. New York: Columbia University Press.
- Peacock, A. C. S. 2010. "Kırım'a Karşı Selçuklu Seferi ve Alaeddin Keykûbâd'ın Hâkimiyetinin İlk Yıllarındaki Genişleme Politikası". Murat Keçiş ve Ali Mıynat, çev. *Tarih Araştırmaları Dergisi* 47: 243-65. 18.11.2014  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/1574/17104.pdf>
- Posing, Birgitte. "The Historical Biography". Unpublished article. 02.04.2015  
<http://www.posing.dk/pdf/historicalbio.pdf>
- Schimmel, Annemarie. 2005. *İslamda Rüya ve Tabiri*. Tüba Erkmen, çev. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sidney, Philip Sir. 1970. "An Apology for Poetry". In Walter Jackson Bate, ed., *Criticism: The Major Texts*. San Diego, California: Harcourt Brace Jovanovich, 108-47.
- Steingass, Francis Joseph. 1892. *A Comprehensive Persian-English dictionary, including the Arabic words and phrases to be met with in Persian literature*. London: Routledge and K. Paul. 09.05.2015  
<http://dsal.uchicago.edu/dictionaries/steingass/>
- Sümer, Faruk. 2002. "Keykâvûs II". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 25). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 355-57. 24.11.2014.  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c25/c250255.pdf>
- Tezcan, Nuran. 2011. "Osmanlı-Türk Edebiyatında Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak". *Frankofoni* 23: 121-32.

- . 2010. “Sebeb-i Teliflere Göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü”. *Doğu Batı Osmanlılar Özel Sayısı* 2(52): 49-74.
- . 2013. “18. yüzyılda Klasik Mesnevide Değişim ve Süreklilik Bağlamında Şeyh Gâlib’in *Hüsni ü Aşk*’ının ‘İşknâme’ olarak Kurgusu”. *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları* 40: 401-23.
- Tezcan, Semih. 2010. “Binbir Gece ve Benzeri Metinlerin İşlevi”. *Binbir Gece’ye Bakışlar*. Mehmet Kalpaklı ve Neslihan Demirkol, haz. İstanbul: Turkuaz Yayınları, 33-7.
- The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights*. 2010. (Vol. 1). Malcolm C. Lyons (with Ursula Lyons), trans. London: Penguin Books.
- The Pocket Bible: The King James Version of the Old and New Testaments*. 1941. New York: Pocket Books.
- Tural, Murat. 2014. “Bir Karşılaştırma Denemesi: Battal Gazi ve Digenes Akrites Destanı”. *Karadeniz Araştırmaları* 40: 145-158. 17.03.2015  
[http://www.karam.org.tr/Makaleler/217652336\\_2071728363\\_9-Murat%20Tural.pdf](http://www.karam.org.tr/Makaleler/217652336_2071728363_9-Murat%20Tural.pdf)
- Turan, Osman. 1971. *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu.
- Tütüncü, Mehmet. 2013. *Cezayir’de Osmanlı İzleri (1516-1830): 314 yıllık Osmanlı Hâkimiyetinde Cezayir’den Kitâbeler, Eserler ve Meşhurlar*. İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.
- . “Cezayir’in Kuruluş Mektubu”. *Yedikıta Dergisi* 56 (2013): 14-7.
- Uzun, Mustafa. 2007. “Nesir: Türk Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 33). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 9-11. 05.04.2015  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c33/c330006.pdf>
- Vico, Giambattista. 1984. *The New Science of Giambattista Vico*. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch, trans. Ithaca and London: Cornell University Press.



Voltaire. 2014. *A Philosophical Dictionary*. Australia: The University of Adelaide.  
22.06.2015  
<https://ebooks.adelaide.edu.au/v/voltaire/dictionary/complete.html>

Webber, Ruth House. 1987. "Towards the Morphology of the Romance Epic". In  
Hans-Erich Keller, ed., *Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*.  
Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1-10.

Witteck, Paul. 2012. *The Rise of the Ottoman Empire: Studies in the History of  
Turkey, 13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries*. New York: Routledge.

Yardımcı, Mehmet. 1999. *Destanlar*. İzmir: Ürün Yayınları.

Yazıcı, Hüseyin. 2009. "Sîretü'l-Emîre Zâtilhimme". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam  
Ansiklopedisi*. (Cilt 37). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 268-69.  
17.03.2015.  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c37/c370177.pdf>

———. 1999. "İbn Kuteybe". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 20).  
İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 145-49. 07.03.2014  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c20/c200092.pdf>

Yelten, Muhammet. 2013. "Türk Edebiyatında 15. Yüzyıldan Bir Nesir Kesiti Olarak  
Hamza-nâme'nin Hitap Ettiği Zümreler". *Turkish Studies: International  
Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
8(13): 179-247.  
[http://turkishstudies.net/Makaleler/2089253058\\_13YeltenMuhammet-arm-179-247.pdf](http://turkishstudies.net/Makaleler/2089253058_13YeltenMuhammet-arm-179-247.pdf)

Yıldız, Mustafa (haz.). 1993. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa (MS 2639  
Universitätsbibliothek Istanbul)*. Aachen: Verlag Shaker.

Yılmaz, Mehmet. 2011. "Battal-nâme, Sasonlu Tavit ve Digenes Akrites  
Destanlarında Rüyaların İşlevleri". *Turkish Studies – International Periodical  
for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 6(1): 1951-64.

Yurdaydın, Hüseyin. 1963. "Muradî ve Eserleri". *Belleten* 27(107): 453-66.

Yüce, Kemal. 1987. *Saltuk-nâme 'de Tarihî, Dinî ve Efsanevî Unsurlar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yüksel, Hüseyin Avni. 1996. *Türk-İslâm Tasavvuf Geleneğinde Rüya*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

## ÖZGEÇMİŞ

Meriç Kurtuluş, 1986 yılında İstanbul’da doğdu. Lise öğrenimini Özel Ortadoğu Koleji’nde tamamladı. 2008 yılında ÖSYM bursu kazanarak girdiği İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünden mezun oldu. 2011 yılında burslu olarak kabul edildiği İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nden yüksek lisans derecesini aldı. Aynı yıl Türk Edebiyatı Bölümü’nün doktora programında eğitim almaya başladı. Ulusal ve uluslararası hakemli dergilerde makaleleri yayımlanmıştır. 2012-2015 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi tarafından yayımlanan *Journal of Turkish Literature* Dergisinde yardımcı editör olarak görev almıştır. Doktora çalışmaları 2013-2015 yılları arasında TÜBİTAK 2211-A Yurt içi Genel Doktora Burs Programı tarafından desteklenmiştir.